HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT·

Vade vivamus vobriam ebrietatem munus
Ex libris
Felix · Lilly
Reichmann

HANDBUCH
DER
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †
HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT ROSTOCK

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. **Baum**-Stuttgart; Dr. E. v. d. **Bercken**-München; Dr. Dr. I. **Beth**-Berlin; Professor Dr. L. **Curtius**-Heidelberg; Privatdozent Dr. E. **Diez**-Wien; Privatdozent Dr. K. **Escher**-Zürich; Konservator Dr. A. **Feulner**-München; Professor Dr. P. **Frankl**-Halle; Professor Dr. W. **Friedlaender**-Freiburg; Professor Dr. A. **Grisebach**-Breslau; Professor Dr. A. **Haupt**-Hannover; Professor Dr. E. **Hildebrandt**-Berlin; Professor Dr. H. **Hildebrandt**-Stuttgart; Dr. F. **Hoeber**-Frankfurt a. M.; Professor Dr. H. **Jantzen**-Freiburg; Professor Dr. A. L. **Mayer**-München; Professor Dr. W. **Pinder**-Leipzig; Professor Dr. H. **Schmitz**-Berlin; Prof. Dr. P. **Schubring**-Hannover; Prof. Dr. J. **Strzygowski**-Wien; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Göttingen; Professor Dr. W. **Vogelsang**-Utrecht; Professor Dr. M. **Wackernagel**-Münster; Professor Dr. A. **Weese**-Bern; Professor Dr. H. **Willich**-München; Professor Dr. O. **Wulff**-Berlin

BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

BAROCKSKULPTUR

ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER SKULPTUR IN DEN ROMANISCHEN UND GERMANISCHEN LÄNDERN SEIT MICHELANGELO BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT

VON

Dr. A. E. BRINCKMANN

o. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Rostock

ERSTER TEIL

6.—12. Tausend

ACADEMIA

BERLIN-NEUBABELSBERG

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

COPYRIGHT 1919 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.
BERLIN-NEUBABELSBERG

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

VORWORT

Der Versuch, einen Überblick über die Geschichte der Barockskulptur zu geben, ist noch nie gemacht worden. Schuld daran sind ihre Pathetik — „ein falsches dramatisches Leben fährt in die Skulptur", charakterisierte vor fünf Jahrzehnten Burckhardt im Cicerone, damit für lange der kunstgeschichtlichen Wertung die Richtung weisend — und ihre scheinbare formale Verwilderung, zwei vernichtende Urteile, die sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jhhs. auszuprägen begannen und vom Klassizismus mit einer gewissen Endgültigkeit formuliert wurden.

Wir stehen heute als Menschen und Historiker der stilistischen Eigenwilligkeit einer solchen Ausdruckskunst anders gegenüber. Den Historiker, der absolut gültige Schönheitsgesetze nicht anerkennt, wird auch hier das Werden interessieren und die besonderen Formen der künstlerischen Vorstellung und Gestaltung, gleichgültig, ob diese Ergebnisse seinem eigenen Gestaltungsverlangen entgegenkommen oder nicht. Allgemein gesprochen aber wird die Art, wie die Barockskulptur sich zum Träger seelischen Ausdrucks macht, Erscheinungsformen und Äußerungsformen verbindet, jetzt auf größere Anteilnahme rechnen können als noch vor kurzem. Das klassische Ideal scheint im Abblühen begriffen. Die Geschichte der deutschen Kunst, mit neuer Liebe gesehen, hat uns dazu erzogen, in der künstlerischen Schöpfung etwas anderes als einen Formenkanon oder eine Naturabschrift zu suchen, gleich hoch die seelischen Energien zu bewerten, die in der Erscheinung zum Ausdruck gelangen. Dies gilt besonders für die Entwicklung der deutschen Barockskulptur.

Der Barock ist eine Ausdruckskunst. Die Form erscheint als Träger starker innerer Energien. Es ließe sich nun denken, daß man versuchte, auf dem Wege über andere Ausdrucksmöglichkeiten wie Literatur, Musik, Mode, begrifflich-philosophische Anschauungen, soziales und religiöses Verhalten sich dem tiefsten Keimen der menschlichen Psyche zu nähern. Wenn dies hier nicht geschieht, so bedarf es einer Rechtfertigung. Denn mit der gleichen Entschlossenheit, mit der eine reinformale Betrachtungsart verfochten wird, wird andrerseits auf die Notwendigkeit eines breiteren kulturhistorischen Fundaments verwiesen, um die Stilsymptome der bildenden Kunst zu erklären, wobei wohl auch die Einflüsse besonderer Zwecksetzungen eingeschlossen werden. Das Lager der Kunsthistoriker ist auch heute noch zwischen Burckhardt und Schnaase gespalten.

Als potentieller Komplex sind die seelischen Kräfte in den verschiedensten Maßen und Wendungen im Menschen beschlossen. Dieser Komplex ist der tiefste Grund in uns, in den die Welt eingeströmt ist, und von dem jene Strahlen ausgehen, die die Welt erleuchten und

sie so überhaupt erst zu unserer Welt machen. Dieser Komplex ist durch und durch Wirksamkeit, die nach Ausdruck ringt. Die Äußerungsmöglichkeiten sind zahlreich, auch das künstlerische Schaffen ist ein Erfassenwollen und Sichäußernwollen gegenüber der Totalität des Seins und Werdens. Trotzdem sind sie verschwindend gering angesichts der Überfülle des Komplexes. Denn so groß die geistige Leistung in jeder einzelnen Ausdrucksform erscheint, so wenig vermag sie die unabsehbare Fülle des Komplexes in ihrer Ganzheit darzustellen. Darin beruht ja die Tragik aller geistigen Leistung, daß sie immer nur ein Weg durch das Gefilde des geistigen Seins ist, nie dieses Gefilde selbst. Jede Ausdrucksmöglichkeit vermag immer nur Teile des Komplexes in das Licht des Erkennens hervorzuheben, eben die Teile, die in ihrer besonderen Ausdrucksform aufgehen. Selbst dem begnadetsten Einzelleben ist es nicht verstattet, den geistigen Urgrund restlos zur Äußerung zu bringen. Nur der Verzicht auf Ausdruck und das kontemplative Sichversenken der Mystik, der indischen Philosophie tasten wenigstens in die Nähe der Ganzheit, die aber nun ihres Ausdrucksverlangens beraubt, sich in sich selbst verzehrt. — Von einer einzigen Ausdrucksform rückschließend vermögen wir also auch im besten Fall immer nur Teile des Gesamtkomplexes zu erfassen, die wohl mit anderen Teilen zusammenhängen, ihnen aber nicht gleichen.

Ist es nun zum Verständnis der religiösen Verfassung, der Musik, der bildenden Kunst überhaupt notwendig, auf die Ganzheit dieses Komplexes zurückzugehen, da sie ja aus ihm immer nur Teile zum Ausdruck zu bringen vermögen? — Nein. Diese Aufgabe hat zwar die Völkerpsychologie zu erfüllen, eine Geschichte der Kunst im besonderen braucht sich ihr nicht zu unterziehen. Denn schließen wir wirklich von anderen Ausdrucksformen zurück auf den Komplex, so wird hierdurch wohl seine allgemeine Erkenntnis vertieft, auch berühren wohl die Teile, die von diesem Komplex deutlich werden, den Teil, der am deutlichsten im Kunstwerk zum Ausdruck kommt, nie aber sind jene Teile diesem Teil gleichzusetzen. Wohl verkettet sich der Wurzelstock der religiösen Empfindungen des 17. Jhhs. mit dem Wurzelstock der Kunst, da ja beide in dem Komplex verwachsen sind, religiöse Empfindung ist aber eben doch nicht Kunst. So erscheint es gerechtfertigt, jenen Teil des Komplexes, der im Kunstwerk seine eigenste Ausdrucksmöglichkeit besitzt, nur aus dem Kunstwerk herauszuspüren. Andere Rückschlüsse haben zwar den Wert von Parallelen, die mathematisch gesprochen sich in der Unendlichkeit schneiden, trotzdem aber sich nicht decken. Man wird also gewiß gern einmal eine Parallele ziehen, schon weil begriffliches Denken oder religiöse Stimmungen der Mehrheit geläufiger sind als die Ausdrucksformen der Kunst. Diese ist aber nicht imstande, eine letzte Erklärung für die Ausdrucksform der Kunst zu erbringen. Nie und nimmer verdeutlicht sie mehr, als ein erzogenes Anschauungsvermögen aus dem Kunstwerk allein herauszusehen vermag. Wenn sich gar diese Äußerungsform, wie es im Barock geschieht, kompliziert — und man das gleiche vielleicht von vornherein auch für die anderen Äußerungsformen annehmen kann —, so wird der Wert der Parallelen ein immer geringerer werden, die besondere Erkenntnis eher verunreinigen als läutern. Um ein besonderes Beispiel zu wählen: allen literarischen Äußerungen angesichts der Nacht des Michelangelo, von seiner Zeit an bis zur unsrigen, ist es nicht möglich gewesen, den Äußerungsgehalt der anschaulichen Form auszuschöpfen oder auch nur eine gültige Parallele zu ziehen. Der anschauliche Gedankengehalt gewinnt nicht einmal viel durch den begrifflichen Gedankengehalt. — Noch viel weniger aber vermögen allgemeine kulturelle und wirtschaftliche Forschungen uns das Kunstwerk näher zu rücken, wie man es von mancher Seite her glauben machen will. Sie beschäftigen sich, um ein Bild zu gebrauchen, nur mit dem Heizmaterial der Maschine, nicht mit

deren feingliedrigem Bau, sie sehen nur die äußeren Triebkräfte, während das Wesen und Werden künstlerischer Vorstellungen ihnen verborgen bleibt.

Dagegen ist mit Nachdruck auf eine schwache Erkenntnismöglichkeit zu verweisen. Als Historiker haben wir wenigstens zu versuchen, die Dinge mit den Augen der Vergangenheit zu sehen. Die philologische Forschung bemüht sich seit jüngster Zeit lebhaft darum, die Gedankengänge historischer Schriftsteller aus deren Zeit heraus zu verstehen (v. Wilamowitz, v. Pöhlmann), und diese Aufgabe darf auch die Kunstgeschichte nicht vernachlässigen, wenngleich das anschauliche Kunstwerk einen stärkeren Gegenwartsbesitz darstellt. Die Mittel dazu bietet die gleichzeitige historische Kritik, leider erst bedeutender gegen Ausgang der hier behandelten Epoche. In unserer „Baukunst des 17. u. 18. Jhhs." haben wir sie reichlich zu Wort kommen lassen, auch hier darf sie nicht übergangen werden. Nach Möglichkeit habe ich mich auf die Originalquellen gestützt und man halte es der wissenschaftlichen Tendenz des Werks zugut, wenn diese Quellen in der Originalsprache zitiert werden. Eine Übersetzung verwischt leicht das Charakteristische, für weitere Arbeiten, insbesondere auch ausländischer Forscher, ist sie undienlich; Gestaltung und Verständnis des Ganzen werden sie auch dem Sprachunkundigen nicht verdunkeln. Allerdings, eine Beschränkung bleibt auch hier. Wieder treten Begriffe auf, die einer anderen geistigen Wurzel entsprossen nur mangelhaft sich mit den anschaulichen Vorstellungen decken. Die Gesetze des künstlerischen Vorstellens sind sprachlich nicht festlegbar. Die unüberbrückbare Kluft ist diese: der besondere geistige Vorgang des künstlerischen Vorstellens und Gestaltens wird durch Begriffe ersetzt, um uns in einer geläufigen Form mitteilbar zu werden, diese Begriffe jedoch gehören einer durchaus unterschiedlichen geistigen Sphäre an. Aber noch etwas Schlimmeres und akademisch Vereisendes geschieht: durch feste Begriffe wird der unendliche Reichtum bildnerischen Gestaltens eingeschränkt. Die Begriffe drängen nach Begrenzung, die schöpferischen Vorstellungen dagegen sind fließend frei. Gebundenheit und Freiheit stehen einander gegenüber, und doch wird der Versuch gemacht, eines durch das andere zu ersetzen, ja wir selbst kommen ohne dies ja nicht aus. Über diesen Widerspruch kommt man nicht hinweg, kann ihn aber mildern, wenn man sich stets gegenwärtig hält, daß alle Begriffe dem Kunstwerk gegenüber fließende bleiben müssen — nicht etwa unklare, sondern von Fall zu Fall durchaus klare — mit immer neuem Gesicht. Der Reiz liegt gerade darin, zu zeigen, daß zum Beispiel die Linie, die Fläche mathematisch begrifflich bestimmbar sind, in der bildenden Kunst jedoch als stets wechselnde erscheinen. Es ist letzten Endes unmöglich, das besondere Leben des Kunstwerks in Begriffe aufzulösen, Grundbegriffe oder gar Systeme zu bilden, wir kommen stets an die Grenzen des Unbegreiflichen, wo man sich denn nach großem Gewinn wohl bescheiden mag (s. S. 404).

Damit genug. Man erwarte der barocken Ausdruckskunst gegenüber hier nicht den Versuch, sie in sprachliche Werte zu übersetzen. Das wäre ein für den Lesenden vielleicht unterhaltsames, aber doch vergebliches Unterfangen. Wohl aber wünschten wir, die formalen Werte der Barockskulptur, ihr Werden und Sein, ihre Inhalte soweit zur Anschauung und Vorstellung zu bringen, daß die Steine selbst einem willigen Ohr zu reden scheinen. Was überhaupt mitteilbar ist, wird die Versenkung in die Erscheinungsformen und die Vorstellungsformen dieser Kunst so übermitteln können, daß es im Erleben eigener Besitz wird.

Das Ziel ist weit gesteckt. Vielleicht könnte es Bedenken erregen, eine einzelne Künstlerpersönlichkeit am Anfang monographisch zu behandeln, während im übrigen mehr eine Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Probleme als eine Geschichte der Künstlerpersönlichkeiten geboten wird. Allgemeines über Michelangelo vorbringen, hieße aber leicht Oberfläch-

liches sagen. Andere Ansichten waren zu begründen, grundlegende Gesichtspunkte ließen sich so fester verankern.

Absichtlich ist mit einer strengen Gruppierung nach Nationen gebrochen. Barock bedeutet Aufzug eines gewaltigen Schauspiels, in dem die einzelnen Nationen als Akteure wechseln oder im Gegenspiel auftreten. Es zeigt sich dies besonders beim Eintritt der Niederländer, deren Bedeutung für die Entwicklung der Barockskulptur noch kaum gewürdigt ist.

Unüberwindliche Schwierigkeiten der Arbeit liegen im Mangel an ausreichenden Vorarbeiten und Einzelstudien. Bis solche vorhanden, wird manches Jahrzehnt dahingehen, und sicher ist, daß damit viele Einzelheiten der Arbeit besserungsbedürftig werden, — wir hoffen, ohne im wesentlichen das Gesamtbild zu verändern. Auch wo im besonderen für Deutschland der Verfasser einigen Problemen tiefer nachgegraben hat, durfte er im Rahmen dieser Darstellung bei solchen Fällen sich nicht in Einzelnes verlieren, sondern er mußte die Gleichmäßigkeit eines allgemeinen Überblicks wahren. Es liegt ihm fern, daraus eine Bitte um wohlwollende Nachsicht abzuleiten. Alle wissenschaftliche Arbeit, selbst wenn sie brauchbar ist, soll nur die Grundlage zu Besserem abgeben.

Wenn sich dagegen allgemeiner die Einsicht erschließt, welche Werte uns im besonderen die Barockskulptur der deutschsprechenden Länder vermacht hat, wäre das Ziel der Arbeit erreicht, aus dem wir den Mut zu ihr schöpfen.

JULI 1917. A. E. BRINCKMANN.

Ehe die infolge des Krieges längere Zeit unterbrochene Arbeit abgeschlossen wurde, war ein Neudruck der ersten Lieferungen nötig. Bis auf Geringfügigkeiten habe ich nichts zu ändern gehabt, auch nicht auf Kritiken hin, die bereits die ersten Lieferungen der Barockskulptur gegen meinen Wunsch gefunden haben. Denn ohne Kenntnis des Ganzen wird das Einführungskapitel schwer verstanden werden. So möchte ich die Bitte aussprechen, dieses Einführungskapitel erst nach Durchsicht der übrigen Kapitel zu lesen. Die Kunsttheorie des Verfassers wird man bei einiger Aufmerksamkeit unschwer aus dem Text herauslösen können und im Einführungskapitel dann eine Systematik erhalten, soweit solche bei der Skepsis des Verfassers allen begrifflichen Interpretationen gegenüber Gültigkeit haben kann. Auch hier ist historisches Material am Ende nur persönliches Bekenntnis. Wir schreiben nicht um der Tatsachen, sondern um des Lebens willen.

Der besondre Wunsch des Verfassers, über das Verhältnis von Zeichnung und Modellskizze zum endgültigen Kunstwerk, das heißt über die besondere Art des künstlerischen Vorstellens und Gestaltens in der Barockzeit, weitere Studien zu machen, scheiterte vorläufig an äußeren Verhältnissen.

OKTOBER 1920. A. E. B.

Michelangelo, David. Florenz

Bernini, David. Rom

A. A. Bruckmann Bruckskulptur

Tafel III

I. Über das Verhältnis von Baukunst, Skulptur und Malerei.

EINFÜHRUNG.

In dieser Einführung bedürfen die Begriffe Vorstellungsform und Erscheinungsform einer kurzen Erläuterung. In der Erscheinungsform eines jeden Kunstwerks veranschaulicht sich für die reproduktive, nacherlebende Vorstellung des Betrachtenden eine Summe geistiger Arbeitsleistung des gestaltenden Künstlers, dessen längere oder kürzere produktive, schöpferische Vorstellungsreihen sich im Material objektiviert haben. (Wir behalten im folgenden die Worte produktiv und reproduktiv ihres klanglichen Gegensatzes willen bei.) Alle anschaulichen oder Erscheinungsformen haben ihr Leben in der Vorstellung des gestaltenden Künstlers hinter sich. Man ist versucht, für das langsame Herausschälen der Vorstellungsformen aus dem Geistigen zur Erscheinungsform das Bild der Kristallisation zu gebrauchen, doch träfe ein solches Gleichnis den Gestaltungsvorgang nur halb. Es werden nicht einzig Teile, die das Kunstwerk ausmachen, angezogen und nach lebendigem Plan gebildet, sondern ebensosehr und vielleicht in reichlicherem Maß werden Teile als unrein abgestoßen. Das Endergebnis schwebt nicht sogleich intuitiv vor, sondern es entfaltet sich nach und nach im Vorstellen, Gestalten, Bilden und Formen. Im tätigen Künstler herrscht geradezu ein Chaos von hervorstrahlenden und erbleichenden Ideen und Formen, von Gestaltungsmöglichkeiten und Ausdrucksbeziehungen, die seinen Geist dehnen und ihn oft zu sprengen drohen, ohne daß er sich sofort Rechenschaft von ihrem Wert oder Unwert für das endgültige Ergebnis, für das Kunstwerk zu geben vermöchte. Vielmehr erscheint ihm jeder Zustand seiner Vorstellungen als Repräsentant einer wahren Ewigkeit von besonderem Wert; erst der zeitliche Ablauf der sich folgenden Vorstellungen sondert aus, bewertet relativ, so daß gerade eine reiche Begabung höchstes Glück und tiefste Qualen im Gestalten findet.

Und selbst das Endergebnis, die Erscheinungsform des Kunstwerks, ist kein Abschluß produktiver Vorstellungsreihen. Häufige neue Fassungen des alten Motivs sind dafür Beweis; die einmal in Bewegung gesetzte Vorstellung hält nicht plötzlich inne, der zeitlich fest gelegte Punkt der Beendigung des Kunstwerks ist nicht zugleich auch für dieses in den produktiven Vorstellungsreihen Ziel und Ende, sondern sie gestaltet an dem aufgenommenen künstlerischen Problem weiter. Es hat Künstler gegeben, wie Lionardo da Vinci, mit einer so ungeheueren Fülle innerlichen Vorstellungsvermögens — „innerlich voller Figur sein“ nennt es Dürer —, daß sie kaum noch Interesse für zeitraubende Veranschaulichung eines Vorstellungsergebnisses fanden. Ein schlechter Künstler, der jemals fertig wird — man erinnere sich hieran bei unseren Ausführungen über das Gestalten Michelangelos —, der nicht zugleich auch dem abgeschlossenen Kunstwerk gegenüber in dem Gefühl der endlichen Befreiung heimgesucht würde von einer schmerzlichen Ergriffenheit, wie sie der

Eremit haben mag, der freiwillig die Welt mit der Einsamkeit vertauscht; nur mag dem Künstler die Vorstellung stets zum Schlüssel einer erneut aufleuchtenden Welt zu werden.

Die Erscheinungsform vermittelt zwischen produktiver und reproduktiver Vorstellung. In ihr zieht sich das ganze Strahlenbündel der Vorstellungsreihen des Künstlers zusammen in einem Brennpunkt, um dann wieder in der nacherlebenden Vorstellung des Betrachtenden auseinanderzusprühen zu einer Unendlichkeit von Wirkungen, bedingt durch die geistige Verfassung des Betrachtenden. Die Aufgabe der Kunstwissenschaft wäre, dieses Persönliche möglichst zurückzudämmen, einzig den Vorstellungsreihen des Gestaltenden nachzuleben, die verschiedenen Etappen des werdenden Kunstwerks zu verfolgen. Was uns nottut, ist eine evolutionistische Betrachtungsweise auch dem Kunstwerk gegenüber, nicht einzig die Analyse eines nur scheinbar vorwärts und rückwärts begrenzten Schaustücks. Man hat philosophisch selbst reproduktiv noch nicht denken gelernt, wenn man einige Sentenzen kennt. Ebenso bleibt das Reich künstlerischen Denkens dem fremd, der nur Ergebnisse sieht, der dem Werden dieser Ergebnisse aber nicht nachzudenken vermag. Im Ablauf des künstlerischen Gestaltungsvorganges lüftet sich der Schleier da und dort. Eine Skizze, ein Wort lassen manches erraten, die Erlebnisse eigener produktiver Tätigkeit auf jedwedem geistigen Gebiet gesellen sich hinzu, und so erhellt sich dort ein Werden, wo vorher nur ein Sein erkannt wurde. In der Aufdeckung solchen Werdens, in dem Bemühen um das Geschehen in jenem zweiten großen Reich neben dem Reich des begrifflichen Denkens harrt der Kunstwissenschaft eine mächtige Aufgabe. Und dieser geistige Vorgang des künstlerischen Denkens will erkannt sein im einzelnen Kunstwerk wie in der zeitlichen Abfolge der Kunstwerke.

Die Kategorien des künstlerischen Denkens sind diese drei: Raum, Plastik, Farbe. Attribute dieses Denkens, mit denen sich die Kategorien in der Vorstellung vereinigen, sind die Linie und die Fläche. Und zwar läßt sich die Linie nicht ohne Fläche vorstellen wohl aber die Fläche als unendliche Summe von Linien ohne die Einzellinie. Die Erscheinungsform, unter der das rein geistige Denken und Vorstellen Objekt der Anschauung wird, Raum, Plastik und Farbe mitteilbar werden, besteht nur durch Linien und Flächen. Diese sind die Mittler zwischen produktivem Vorstellen des Gestaltenden und reproduktivem Vorstellen des Betrachtenden, der nur unter ihrer Leitung den Weg zu den künstlerischen Quellen zurückzufinden vermag.

Die drei Kategorien sind wohl begrifflich trennbar — man hat wie im Vorwort ausgeführt sich darüber klar zu sein, daß abstrakte logische Denkbegriffe einzig Zeichen sind, die die Kategorien des künstlerischen Denkens nicht ersetzen, denn diese entstehen aus einer anderen, nicht Begriffe bildenden, sondern schauenden geistigen Tätigkeit —, in der Vorstellungsform und der Erscheinungsform gehen sie aber die wechselvollsten Beziehungen ein. Verbunden mit ihren Attributen erzeugen sie eine unübersehbare Fülle quantitativer Mischungen in den Modi, den einzelnen Kunstwerken, ja die Kategorien an sich bringen es kaum zu reiner Erscheinungsform.

Die Baukunst, die man schlechthin als Raumkunst zu bezeichnen pflegt, verbindet mit den umschlossenen Räumen des Innenbaus die plastischen Werte des Außenbaus. Selbst der Innenraum vereint sich mit plastischen Werten wie Gesimsen, Pilastern, ebenso wie der Außenbau in Fensteröffnungen, Portalöffnungen, Hallen sich räumliche Werte einbindet. Die reinste, aber auch ganz primitive räumliche Bildung wäre eine in den Fels eingesprengte Höhle von regelmäßig mathematischer Form, denn ihrem Raumwert gegenüber ist die plastische Form des Felsenberges belanglos. Die Skulptur, die man schlechthin und verwirrend als Plastik

zu bezeichnen pflegt, vereint sich mit den räumlichen Werten ihrer Umgebung. Der Raum zwischen den Beinen, der Abstand von Arm und Brust einer Figur trennen aus den unendlichen, unerfaßten und daher nicht Objekt künstlerischer Vorstellung gewordenen Reihen des umgebenden Raumes Abschnitte heraus, die nur dieser Figur gehören (S. 220, 236). Auf dem Empfinden, welche Raumwerte eine Figur an sich zu fesseln vermag, beruht ihre gute oder schlechte Aufstellung: in den Kehlungen eines gotischen Portals, in einer gerahmten Nische, auf dem freien Platz, wo die Figur wiederum einen architektonischen Raum teilt, gliedert, befestigt. Bereits die blockgedrungene Form einer ägyptischen Statue aus der zweiten oder dritten Dynastie besitzt räumliche Werte. Auch hier scheint einzig das mathematisch regelmäßige Gebilde, wie die Pyramide, eine zwar reine aber doch ganz primitive Form plastischer Vorstellung und Erscheinung zu bieten. Die Malerei vollends kann die reine Form der farbigen Erscheinung nur in der sinnlos bunten Fläche vorführen. Bereits das farbige Flächenornament besitzt Anregungen zum plastischen und räumlichen Vorstellen, sobald es sich von einem Hintergrund abzuheben scheint. Jede bildliche Darstellung vermittelt plastische und räumliche Erscheinungsformen, mag sie sich auf die einfachste Umrißlinie einer Schwarzweißzeichnung beschränken und so aus der ganzen Farbenskala nur die größten Gegensätze verwenden, oder mag sie alle Farbabstufungen ineinanderspielen lassen. Entscheidend für die Malerei gegenüber der Baukunst und der Skulptur ist, daß in ihr die räumlichen und plastischen Erscheinungsformen keine Realität erlangen, sondern illusionsmäßig bleiben: die Anschauung hat sie sich gewissermaßen aus der Bildfläche heraus zu übersetzen, sie sind nur optisch, erlangen keine körperliche Realität. Die Anschauung kann sogar von diesen beiden Werten bei der Bildbetrachtung absehen, ganz dem farbigen Zusammenspiel der Fläche hingegeben. Moderne Maler pflegen auf dieses farbige Zusammenspiel ihr Hauptaugenmerk zu richten. Wir erinnern uns der Selbstkritik eines sehr angesehenen Malers gegenüber seinen älteren Bildern, denen er zum Vorwurf machte, daß allzustark herausgearbeitete Perspektiven gewissermaßen Löcher in den Farbenteppich der Bildfläche rissen. Dagegen war in der Malerei für Michelangelo die plastische Erscheinung ausschlaggebend, für Raffaello die räumliche. Der einzige Rembrandt vereint alle drei. Ihrerseits gibt nun aber auch die Farbe reichlich Zuschüsse zur plastischen und räumlichen Erscheinungsform der Skulptur und Baukunst, ebenfalls hier teilend, gliedernd, befestigend (und auflösend?), mag es sich um ausgesprochene Einfarbigkeit mit ihren verschiedenen Tonintervallen in Licht und Schatten oder um Vielfarbigkeit handeln. — Wenn neben Baukunst, Skulptur, Malerei das Kunstgewerbe nicht genannt wurde, so ist sein Fehlen nur ein scheinbares. Seiner vorzüglich plastischen Werte wegen ordnet es sich der Skulptur ein, gleichzeitig einen starken Zuschuß von farbiger Flächenerscheinung aufnehmend.

Ergibt sich schon ein unendlicher Wechsel aus den quantitativen Mischungen der Kategorien, so bereichern weiterhin Linie und Fläche, die wie gesagt bereits in der Vorstellung mit den Kategorien sich verbinden und sie überhaupt erst als Erscheinungsform darstellbar werden lassen, das Gesamtgebiet der Kunst. Immanent ihren Kategorien erzeugt die wechselnde Fassung dieser Attribute auch einen Wechsel in den quantitativen Mischungen der Kategorien selbst, indem sie diese in ihrer Intensität steigert oder abschwächt. Denn der Linie und der Fläche haften ja räumliches, plastisches, farbiges Vorstellen an, sie können also zum Raum, zur Plastik, zur Farbe hinzutreten, deren Eigenwerte unterstreichen oder diese Eigenwerte mit den benachbarten Werten vereinigen. In der Baukunst kann das einfache Raumquader, ein Zimmer, in seinen räumlichen Verhältnissen für die Anschauung ver-

einfacht werden durch Linien und Flächen. Diese können aber ebensogut, wie es in einem Rokokozimmer, etwa dem Ovalsalon des Hôtel de Soubise in Paris, geschieht, die räumliche Grundform erweitern, oder sie zugunsten der farbig darstellenden Flächenwirkung geradezu vergessen machen, wofür ein Beispiel die Kapelle des Palazzo Medici in Florenz mit den Malereien Gozzolis bietet. Dagegen ist die reiche Raumgruppe des Panthéon in Paris mit Hilfe von Linien und Flächen auf einfachere Anschauungsformen zurückgeführt. Ebenso kann die Skulptur durch Linien und Flächen in ihrem reinplastischen Charakter betont werden, wofür die archaische Statue der Hera von Samos im Louvre zu nennen wäre. Oder Linien und Flächen steigern eine reiche plastische Vorstellung noch weiter und entwickeln sie ins Räumliche, oder führen auch hier die reiche Vorstellung auf eine einfache Erscheinungsform zurück. Ein gleiches in der Malerei. Auch hier vermögen Linienbeziehungen und Flächenabschnitte die farbige Gesamterscheinung zu vereinfachen, andererseits zu bereichern. Eine in zwei Farben dekorierte Fläche kann in der Bildung ihrer Aufteilung viel schwieriger erfaßbar sein, als eine mehrfarbige.

Wir haben einem Einwand zu begegnen: da Linien und Flächen als Attribute gefaßt wurden, so könnten sie nichts zur Erscheinungsform hinzubringen, was nicht bereits in den Kategorien, denen sie anhaften, enthalten wäre; eine quantitative Bereicherung durch sie anzunehmen, sei irrtümlich. Dem ist zu entgegnen, daß die reinen Denkformen und Vorstellungsformen schon an sich bestehen. Erst in der Vorstellung des Gestaltenden fließen sie mit den Attributen zusammen und gehen in der Erscheinungsform eine untrennbare Verbindung mit ihnen ein. Wir finden hier zwei Wurzeln des künstlerischen Gestaltens: die primären geistigen Denkformen der Kategorien, die durchaus abstrakt zu fassen sind, und die Ansprüche der am Material haftenden anschaulichen Erscheinungsformen, die eben die Attribute bedingen und durch sie bedingt werden. Man kann sie als zwei Komponenten mit gleichem Nenner bezeichnen, dieser ist die Vorstellbarkeit. Ein Beispiel spricht hier am besten, denn wir müssen leider immer wieder uns der im Vorwort angemerkten Unzulänglichkeit der Denkbegriffe gegenüber den Anschauungsformen erinnern: Die räumliche Vorstellungsform des Innenraumes von San Lorenzo in Turin, einem Bau Guarinis, ist rein mathematisch gedacht viel komplizierter als die Raumform der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen bei Lichtenfels von Neumann (Abb. 425). In der italienischen Kirche aber wird die Erscheinungsform durch die Behandlung der Wände vereinfacht und gibt sich leichter der reproduktiven Vorstellung des Betrachtenden, wohingegen gerade durch die Wandbehandlung der deutschen Kirche die Aufnahme ihrer Erscheinungsform erschwert wird.

Aus den bisherigen Darlegungen wickeln sich nun zwei polare Gegensätze der künstlerischen Denkform, Vorstellungsform und Erscheinungsform heraus. Diese heißen Einfach und Kompliziert — das deutsche Wort Verwickelt trifft nur teilweise den Sinn, ebenso wie das Wort Primitiv nicht Einfach zu ersetzen vermag. Wie weit die Wahl zwischen diesen beiden Polen durch psychische Zustände ermöglicht und beeinflußt wird, kann hier in einer kurzen Übersicht beiseit gelassen werden. Dagegen ist kurz zu erläutern, wie dieses Einfach und Kompliziert sich in den verschiedenen Künsten äußert.

Ein Fortschreiten vom Einfachen zum Komplizierten kann zunächst innerhalb der gesonderten Kategorien Raum, Plastik, Farbe einsetzen. Der einfache Raum kann additiv neue Raumteile hinzunehmen, wie Nischen, Apsiden, Erker. Er kann sich mit anderen Räumen zu einer Raumgruppe vereinen. Es kann sogar eine gegenseitige Durchdringung einzelner Räume stattfinden, indem etwa ein Kuppelraum so in den benachbarten Kuppelraum hinein-

entwickelt ist, daß ein Raumabschnitt zugleich beiden Räumen angehört. Wir finden diese Bildungen zahlreich in barocken Raumdispositionen, Bauten von dem Italiener Guarini, dem Spanier Bonavia, dem Deutschen Neumann wären als besondere Beispiele zu nennen, in meiner „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts, III. A. 1920" ist reichlich mit dem Begriff des Komplizierten gearbeitet. Die gleiche Erscheinung in der Plastik. So zeigt der Ablauf der griechischen Skulptur vom sechsten bis zum vierten Jahrhundert ein ständiges Vorwärtsschreiten vom Einfachen zum Komplizierten. Gerade deshalb ist sie ja das Schulbeispiel für Einführung in die Probleme der Skulptur geworden. Die zunächst mathematisch leicht vorstellbare Blockform, aus der die Figur entsprang, wird überwunden, die Extremitäten greifen nach vorwärts, seitwärts, rückwärts aus. Auch eine Vereinigung plastischer Einzelwerke zur Gruppe wird nach und nach erstrebt. Zunächst noch ein beziehungsloses Nebeneinander zweier Figuren, wie das Tyrannenmörderpaar Harmodios und Aristogeiton, dann die einfache rechtwinklige Beziehung der Dioskuren vom Monte Cavallo zu den beigeordneten Pferden, endlich die beziehungsreichen Gruppenbildungen alexandrinischer Kunst, des farnesischen Stieres, das Laokoon, beide zu Beginn des 16. Jhhs. gefunden und von großem Einfluß auf die Entwicklung der Barockskulptur. Um dagegen Beispiele für Durchdringungen zu geben, die auch in der antiken Raumkunst fehlen — die Sophienkirche in Konstantinopel streift dicht an ihnen vorbei —, müßte man wieder bis zur Skulptur des Barocks gehen. Beispiele dafür finden sich vorzüglich in der deutschen dekorativen Skulptur jener Zeit. Für die Farbe endlich ist der Weg vom Einfachen zum Komplizierten bezeichnet durch das Aufgeben rein nebeneinandergestellter Farbenwerte zugunsten ineinandergetriebener Mischfarben. Die Malerei arbeitet mit diesen höchsten Komplizierungen unendlich viel leichter als Baukunst und Skulptur.

Dieses Fortschreiten vom Einfachen zum Komplizierten kann nun weiter gesteigert werden durch die Attribute Linie und Fläche. Sie involvieren ja alle drei Kategorien, vermögen also, in der Vorstellung sich mit ihnen vereinigend und in der Anschauungsform sie geradezu bedingend, an jede einzelne Kategorie von den Nachbarkategorien abzugeben. Auch dieser Punkt ist bereits berührt, doch bedarf es hier noch einer Ergänzung, die auch ein im Vorhergehenden eingeklammertes Fragezeichen zu Anfang auflösen wird.

Die Malerei nimmt plastische und räumliche Elemente auf. Diese Elemente durchlaufen alle Grade der Komplizierung, die sie für sich allein durchzumachen imstande waren, jetzt in ihrer Vereinigung mit der Farbe. Überschneidungen, Gruppierungen, Durchdringungen treten auf. Doch nun das sehr Wichtige: die Malerei unterscheidet sich in ihrem illusionistischen Charakter wesentlich von dem Realitätscharakter der Baukunst und Skulptur. Man könnte sie auch als rein „optische" Kunst gegenüber den anderen „taktischen" Künsten bezeichnen, doch ist der Begriff taktisch-faßbar nicht weit genug, eine Skulptur wird man wirklich fassen können, einen gebauten Raum nur in der Vorstellung. Riegl (Entstehung der Barockkunst in Rom) spricht zwar davon, daß im Barock Skulptur und Baukunst gleichfalls optisch werden statt taktisch zu sein, doch erklärt sich für uns diese Definition aus einem die letzten Schritte scheuenden Vorstellungswillen. Wölfflin denkt wie Riegl, wenn er meint, vor dem Reichtum der barocken räumlichen und plastischen Formen bescheide sich das Auge mit dem malerischen Eindruck. Für uns dagegen liegt der Angelpunkt nicht im Seheindruck, denn dieser ist nur Vermittlung, sondern in der Vorstellung. Festzuhalten ist immer, daß dem Raum und der Plastik Körperlichkeit zukommt, die kinästhetisch aufzunehmen ist, das heißt durch sinnliche Eindrücke, die die Bewegung vermittelt; die Farbe dagegen ist im

eigentlichen Sinne körperlos, sie scheint nur, anstatt körperlich zu sein — woran auch die Spachtelmalerei mit absichtlich plastischer Wirkung nichts ändert. Dieser illusionistische Charakter der Farbe erlaubt der Malerei in ungleich größerem Grade als der Baukunst und Skulptur ihre plastischen und räumlichen Attributwerte im Unbestimmten zu lassen, und dies um so mehr, je stärker sie den geschlossenen Teppich ihrer ineinandergetriebenen Farben betont. Die plastisch-räumlichen Werte werden von der Farbe aufgezehrt. Auch die reproduktive Vorstellung des Betrachtenden verlangt gar nicht volle Klarheit über diese Werte zu erhalten. Der Begriff des Malerisch-Unklaren tritt hier auf.

Dieser Begriff des Malerischen ist von Wölfflin (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe) als polar zum Linearen, von Wulff, einem Mitarbeiter des Handbuchs, als polar zum Plastischen gefaßt worden (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XII). Wölfflin weist darauf hin, daß im Malerischen die führenden Linien verschwänden, Wulff stellt fest, daß im Malerischen die intensiven Gesichtssinnesempfindungen vorwiegend die Wahrnehmung beherrschten (ich ergänze:) im Gegensatz zu den Tastempfindungen, die das Plastische errege. Eine Berechtigung ist beiden Formulierungen zuzuerkennen. Von unserem Standpunkt aus jedoch haben wir folgende Einwendung zu machen: Das einfach Lineare steigert sich zur Linienschar und diese in ihrer Unzähligkeit zur Fläche. Der Fortschritt vom Linearen geht also zum Flächigen. Erst indem beide sich plastische und räumliche Elemente mit der vollen Absicht auf Unklarheit einbinden, entsteht das Malerische, und zwar das Malerische der Linie wie der Fläche. Stellt Wulff dagegen dem Malerischen das Plastische gegenüber, so konstruiert er aus einer besonderen Erscheinungsform des Plastischen einen Gegensatz, das heißt einen Gegensatz in sich. Es möchte nach ihm unmöglich scheinen, von malerischer Skulptur zu sprechen. Im übrigen ist die Definition „malerisch" nicht gerade glücklich zu nennen, denn als Adjektivform des Wortes Malerei wird leicht der Eindruck erweckt, als ob Malerei schlechthin malerisch wäre. Vielleicht sollte man statt von Malerei von Bildkunst sprechen, also von Baukunst, Bildkunst und — Skulptur; woraus dann eben wieder ein vergebliches Suchen nach einem den anderen parallelen Sprachausdruck für das Wort Skulptur erwüchse.

Die Skulptur nimmt in den Linien und Flächen zu dem Grundwert ihrer plastischen Kategorie räumliche und farbige Werte auf. Die Führungen ihres Liniennetzes verdeutlichen räumliche Werte, aus dieser Fähigkeit erklärt sich ein gut Teil der Gewandbehandlung und des Gefälts an einer Figur. Da nun aber schon von vornherein jeder Skulptur räumliche Werte eignen, wird die besondere Leistung der Linien und ihres Zusammenschlusses in Flächen wesentlich in einer Unterstreichung dieser räumlichen Werte bestehen. An dem schleudernden David Berninis (Abb. 238) kommt der Linienführung für Entwicklung von räumlichen Vorstellungen höchste Bedeutung zu, ganze Linienscharen weisen hier aus der dem Schleuderer eigenen Raumzone hinaus in extensiver Wirkung. — Die farbigen Werte von Licht und Schatten, in starken Kontrasten oder dem sanften Überspiel des sfumato werden erzielt durch Richtungsgegensätze der Flächen. Auch hier zeigt die Entwicklung der griechischen Skulptur ein ständiges Fortschreiten, das schließlich bis zu den malerischen Wirkungen hellenistischer Skulpturen gesteigert ist. Ebenso ist die Fläche Träger der Mehrfarbigkeit. Wiederum kann diese Mehrfarbigkeit die einfachen plastischen und räumlichen Erscheinungsformen der Skulptur unterstreichen, wie die Tönung frühantiker Skulpturen und der gleichzeitigen plastischen Baukörper beweist, oder sie kann diese Erscheinungsform an malerische Unklarheit heranführen, wie dies in spätantiken Kaiserbüsten aus buntgesprenkeltem Marmor geschieht. Der wichtige

Unterschied gegenüber der malerischen Bildwirkung ist jedoch immer der, daß die malerische Wirkung eine nur akzessorische im Attribut ist, den plastischen Grundwert nicht aufhebt (S. 175). Die Übertragung der Form in neutraleres Material, etwa Gips, beweist dies. Es taucht die Frage auf, bis zu welchem Grade die mehrfarbige, besonders die spanische Barockskulptur dieses Malerische aufsucht, wie weit es etwa gar schon die Skulptur erreicht, die ein nur einfarbiges Material verwendet. Der Reiz des bozzetto, der im Rohen zugehauenen Skulptur, beruht auf dem Malerisch-Unklaren, produktive und reproduktive Vorstellung können hier frei schweifen. Hat schon Michelangelo diesen Reiz bewußt genossen? Gewiß, denn die sich ablösenden Reihen seiner Vorstellungen blieben da noch eine Zeitlang ungebunden, das stete Werden seiner reichen bildenden Vorstellung brauchte noch nicht vor einem endgültigen Sein haltzumachen — und dieses Haltmachen ist für alle überströmenden Schöpfer stets eine Qual gewesen. Dachte er diese Unfertigkeit aber schon als reizvoll für die reproduktive Vorstellung des Betrachtenden, wie etwa Rodin, oder hielt er sie bei seinem Abschied von der Medicikapelle für unerwünscht? Wir meinen, daß Michelangelo sehr wohl die Empfindung dafür besessen hat, daß diesem Unvollendeten die letzte Kraft fehle, seine eigene Vorstellungswelt dem Betrachter aufzuzwingen.

Nur eine untrennbare Verbindung geht die Malerei und mit ihr auch das Malerische mit der Skulptur ein: im Relief. Hier gibt sie wirklich einen Teil ihrer rein plastischen Werte auf, bezieht andrerseits Werte der Malerei ein, und kann infolgedessen leicht zur malerischen Auflösung vordringen. Der kinästhetische Charakter weicht dem rein optischen. Daher verlangt das Relief zur Betrachtung auch den einen Standpunkt, Schrägansichten auf dasselbe wirken geradezu zerstörend. Jedoch besteht zwischen dem Aufgeben der plastischen und der Gewinnung der malerischen Werte keine gleichmäßige Proportion: die plastischen Werte können verschwinden, können aber auch zugleich mit den malerischen Werten eine Steigerung erfahren, Komplizierungen können dadurch eintreten, vor denen der reproduktiven Vorstellung schwindelt. Der plastische Körper kann so auf die ideelle Bildebene projiziert werden, daß er zwar gänzlich verflacht, sich aber doch nicht in die Bildfläche hinein auflöst, zumal wenn diese als neutraler Grund gefaßt wird, er selbst aber genügend Formanregungen behält, um seine körperliche Realität durchzusetzen. Dies ist der Reliefcharakter der griechischen Kunst im fünften Jahrhundert, ihn erstrebt in unserer Zeit wieder ein Hildebrand. Trotz dessen Beweisführung (Problem der Form), daß hierin die wahrhaftige Form des Reliefs bestände, handelt es sich bei solcher Reliefform nur um eine individuelle, keine allgemeine Gesetzlichkeit. Die ideelle Bildebene kann sich weiterhin selbst bei geringster Tiefenausnutzung zu einer illusionistischen Erscheinungsform mit reichen räumlich-plastischen Werten entwickeln bis zu malerisch-unklarer Auflösung, das Relief kann aber auch gleichzeitig seinen plastischen Realitätscharakter steigern, indem es aus der Bildebene plastische Körper vortreibt, mit quellenden Buckeln diese Ebene übersät. Diese Buckel können zusammenhängend eine vordere ideelle Ebene bilden, sie können aber auch, ebenso wie die Barockskulptur mit Teilen über den ihr eigensten Raum hinausgreift, diese vordere Ebene teilweise überstoßen und sogar aus der Bildebene völlig freie Figuren heraustreiben. Diese höchste Komplizierung hat die Reliefkunst des Barocks erstrebt. Vor ihr brechen die Formulierungen eines Hildebrand ratlos zusammen. Aus einer seinen Anschauungen ähnlichen Gesinnung heraus aber entstand angesichts der barocken Reliefformen das Urteil „formale Verwilderung“ — als ob sich die Kunst in ihren lebendigen Komplizierungsmöglichkeiten um die individuellen Sehgesetze einer anders gerichteten Zeit zu kümmern brauchte!

Für die Baukunst, sofern sie Räume gestaltet und nicht ihres plastischen Eigenwerts wegen mit der Skulptur zu vergleichen ist, merken wir den plastischen Wert der Linien und Flächen nur an, betonen hingegen deren Farbwert. Neben der farbigen, ornamentalen Dekoration öffnet sich das große Gebiet der Monumentalmalerei. Diese trägt in den Raum, außer den farbigen Werten, alle räumlichen und plastischen Werte der Tafelmalerei hinein. Man wird nun finden, daß gerade die Monumentalmalerei im Gegensatz zur Tafelmalerei darauf ausgeht, die Linien- und Flächenrhythmik — auf das Wesen des Rhythmischen kann hier nicht eingegangen werden, ein Verweis auf die grundlegenden Arbeiten Schmarsows mag genügen — stark zur Geltung zu bringen, ein Zusammenspiel mit der Rhythmik des Raumes zu schaffen. Eine neue Erscheinungsform des Gesamten ergibt sich aus der Vereinigung des illusionistischen Charakters der Malerei mit dem Realitätscharakter des Raumes. Die Malerei kann in gleicher Art die reale Raumform additiv steigern, wie es Nischen und Erker als weitere reale Raumteile taten, sie kann aber auch in malerischer Weise unbestimmte, von der Vorstellung nicht faßbare Räumlichkeiten angliedern, wie es zum Beispiel Deckengemälde eines Andrea Pozzo, der Brüder Melani im Hochbarock versuchten. Die sehr wichtige Frage ist nun, ob vereint mit solchen Darstellungen, vielleicht gar schon im Ineinandertreiben der Farben seiner Wandflächen ein Raum malerisch genannt werden kann. (Bunter Marmor hat dem Barock nicht immer genügt, es sind nicht nur Materialmangel und Billigkeit, die den stucco lustro bevorzugen ließen, sondern die Möglichkeit reizte, mit ihm Farbenkompositionen zu schaffen, die die Natur nicht hergab; so sei an die gekuppelten Pilaster im Hauptschiff der Abteikirche zu Amorbach erinnert, die sich von dunkelrosa bis lichtblau abtönen und die Tonskala der Deckenbilder vorbereiten.) Die Entscheidung über den Begriff des Malerischen liegt letzten Endes in der subjektiven Vorstellungskraft des Betrachtenden. Die überwiegende Zahl der Kunsthistoriker und Laien sprechen in weitestem Sinn von malerischen Räumen. Entscheidend für uns aber bleibt doch, ob die produktive Vorstellung des Gestaltenden von vornherein in malerischer Verunklärung gedacht hat, oder ob nicht vielmehr diese Räume in ihrer Gestaltung schon von der Vorstellung klar zu Ende gedacht waren, bevor die malerischen Elemente als akzessorische hinzutraten, die in der Erscheinungsform mit dem Raum wohl zusammenzugehen scheinen, die aber auch die reproduktive Vorstellung wieder herauslöst und zwar leicht herauslöst, während dieses Lösen im malerisch behandelten Flächenbild unmöglich ist. Jeder, der einmal architektonisch entworfen hat, der nicht nur mit wenig geübter Vorstellungskraft in einem Raum steht, wird bezeugen, daß die Voraussetzung allen architektonischen Gestaltens ein absolut klares Raumdenken ist. Wir haben gerade über diesen Punkt verschiedentlich Erörterungen mit führenden Architekten gehabt, die durchweg das gleiche Ergebnis erbrachten: der entwerfende Architekt denkt nicht malerisch, sondern absolut klar. Malerisches Raumdenken schließt einen Gegensatz in sich ein, denn das malerische Denken ist doch gerade ein Gleichgültigwerden gegen das Räumliche. Wir haben uns ausführlich mit dieser Gegensätzlichkeit des Denkens von Kunsthistorikern und Architekten in einem anderen Bande des Handbuchs der Kunstwissenschaft (Baukunst des 17./18. Jhhs.) beschäftigt. War also schon der malerische Charakter der Skulptur ein nur akzessorischer innerhalb der Attribute, so steht es um die Baukunst ebenso, nur läßt es der Raumcharakter der Baukunst noch weniger zu dieser malerischen Unklarheit kommen. Die malerischen Anregungen fressen sich dort gewissermaßen in den Körper der Skulptur hinein, auf den raumbegrenzenden Flächen aber wenden sie sich vom Raumkörper ab.

Ebensowenig vermögen wir zuzugestehen, daß die Erfüllung eines Raumes mit farbigem

Licht ihn zum malerischen wandelt, denn dieses farbige Licht hebt die Raumform, die kinästhetisch und nicht nur optisch als Bild von der Vorstellung gewonnen wird, nicht auf, mag es auch die Aufnahme selbst komplizieren. Wer angesichts dieser Erscheinung in Barockkirchen von malerischen Räumen spricht, müßte auch die Konsequenz besitzen, den gotischen Kirchenraum mit seinen tiefleuchtenden Glasfenstern einen malerischen zu nennen, und zwar schon vor jener in jüngster Zeit eingehend analysierten Entwicklung der spätgotischen Hallenkirche. Daß beide Räume von einem Maler malerisch gesehen werden können, besagt gar nichts, denn ein solches Sehen schaltet absichtlich andere Formwerte aus. Entscheidend für ein Urteil darf nie die Erscheinungsform in einer willkürlichen Beschränkung sein, sondern notwendig hat man zu den verborgenen Quellen des künstlerischen Gestaltens, zum Denken und Vorstellen des Gestaltenden, hinabzusteigen. Es sollte auch zu überlegen geben, daß die malerische Begabung der Venezianer und Holländer kaum ein Bauwerk geschaffen hat, dessen Räume man selbst im gemeinen Sprachgebrauch als malerisch bezeichnen würde, wenn schon Venezianer wie Holländer als Maler Innenräume malerisch aufgefaßt haben (vergl. S. 315).

Dagegen kennt auch der plastische Körper der Baukunst eine gleiche akzessorisch-malerische Erscheinungsform wie die Skulptur: den Grottenbau, die Ruine, das flüchtig modellierte Wachs- oder Plastilinamodell, den architektonischen bozzetto. Hier findet die Auflösung der bestimmten Form in Formlosigkeit statt, die Anregung zu bestimmter Formvorstellung verliert sich oder ist noch nicht herausgearbeitet. Und dieser Verzicht kann so freiwillig sein, wie in der malerischen Malerei.

Das Ergebnis dieser Untersuchung lautet also: Das Malerische vermag einzig Wesenseigentümlichkeit der Malerei zu werden. In der Skulptur und Baukunst kommt ihm nur ein akzessorischer Wert zu, dort stärker, hier geringer. Denn Skulptur wie Baukunst, die ihr Leben aus den Kategorien Plastik und Raum ziehen, nehmen erst mit Hilfe ihrer Attribute in der Farbe jene Unklarheiten des plastischen und räumlichen Vorstellens auf, die doch nie Wesensbestandteile ihres absoluten Seins werden können. Der Begriff des Malerischen ist also für die drei Kunstgebiete ein qualitativ ganz verschiedener.

Wir scheiden hier die Malerei aus dem weiteren Kreis unserer Betrachtung aus. Die Barockskulptur geht wohl mit ihr Vereinigungen ein, so in den Stationen, den Präsepien, diese sind aber für eine große Übersicht bedeutungsloser. Das malerische Barockrelief nimmt eine Sonderstellung ein. Gewiß sind gelegentliche Verweise auf die gleichzeitige Malerei notwendig, seine Eigengesetzlichkeit kann aber auch für sich studiert werden. Dagegen verlangt der innige Zusammenhang von Skulptur und Baukunst in der Barockzeit noch unterstrichen zu werden.

Baukunst und Skulptur haben gemeinsam den Realitätscharakter ihrer Erscheinungsform, beide besitzen Körperlichkeit. Wir sprechen von einem Raumkörper und einem plastischen Körper, wobei immer in Erinnerung zu halten ist, daß der Raumkörper der Baukunst auch als plastischer Körper in Vorstellungs- und Erscheinungsform tritt, ebenso der plastische Körper der Skulptur sich Abschnitte des Raumes angliedert. Der Unterschied beider Körper liegt in der gegensätzlichen Aufnahme ihrer dreidimensionalen Stofflichkeit. Der Raumkörper wird von innen aus aufgenommen, wo ihn die Flächen begrenzen, hört er auf. Der plastische Körper wird von außen aus aufgenommen, wo ihn die Flächen begrenzen, beginnt er. Aus diesem Verhältnis ergeben sich zahlreiche Wechselwirkungen in dem Augenblick, wo Skulptur und Baukunst in so enge Beziehungen zueinander gebracht werden wie im Barock, während gleichzeitig die Kraft des räumlichen und plastischen Vorstellens eine

ungeheure Intensität erreicht. Unsere Darlegung hat diesen Beziehungen besondere Aufmerksamkeit zu schenken: wie verhält die Skulptur sich zu den ihr eigenen Raumabschnitten und zum architektonischen Raum? beeinflußend und beeinflußt? —

Die tiefsten Triebkräfte, die das stete Werden und das fortschreitende Sichändern der Stilbildungen bedingen, beruhen weniger auf der Verschiedenheit psychophysiologischer und nationaler Veranlagungen, als auf einer begrenzten Anzahl letzter, typischer Stellungen des Menschen zur Welt, auf seiner wechselnden Lebensauffassung. Bereits von Dilthey (Werke, Band III) ist dieser Gedanke für die Lösung der metaphysischen Probleme genutzt, er ließe sich auch, selbst wenn man seine Typentheorie abänderte, auf die Kunstgeschichte anwenden. Die Möglichkeit einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Stile beruht auf der Unendlichkeit der qualitativen und quantitativen Mischungen von Kategorien und Attributen in den Modi, den Kunstwerken.

Die weitergreifende Frage nach der Gesetzlichkeit, einer etwaigen Periodizität in den Stilbildungen hat uns gegenüber einem gesonderten Abschnitt der Kunstgeschichte nicht zu beschäftigen. Die scheinbare Gesetzlichkeit innerhalb der Entwicklung dieses einen Abschnitts ist jedenfalls nur als eine potentielle, nicht als eine allgemeingültige anzusehen. Die Entwicklungslinie kann ebensogut vom Einfachen zum Komplizierten gehen, wie umgekehrt, ja sie kann das Einfache und Komplizierte miteinander mischen, statt Parallelen Diagonalen geben. Die inneren Widersprüche des Kunstwollens unserer eigenen Zeit haben uns dafür die Augen geöffnet. Ihm gegenüber von stilistischer Verwilderung zu sprechen, hieße die Berechtigung der Kombinationen von vornherein abstreiten, engherzig in einer Individualästhetik befangen. Die Spätantike, die Spätgotik haben ähnliche Erscheinungen gekannt. Mag sein, daß aus diesen Wirbeln unserer Zeit wieder ein gleichgerichteter Strom vorbricht, der dann unbedingt aus der verwirrenden Komplizierung zum Einfachen der Vorstellungsformen drängen würde, und dann vielleicht zu einem neuen Komplizierten. In der modernen Baukunst und Skulptur, in ihrem Streben nach klaren Vereinfachungen innerhalb ihrer wesenseigenen Kategorien, mehren sich dafür die Anzeichen, und auch die Malerei scheint ein höchstes Ziel in der Bewertung der farbigen Erscheinung an sich zu suchen.

II. Michelangelo.

Eine Entwicklungsgeschichte der Skulptur des 17. Jhhs., insonderheit der italienischen Barockskulptur, wird ihren Ausgang von dem Werk Michelangelo Buonarroti zu nehmen haben. Nicht als ob die für ihn erst spät geprägte Bezeichnung „Vater des Barocks" eine unbedingte Wahrheit ausspräche. Wir haben in einem anderen Band des Handbuchs (Baukunst des 17. und 18. Jhhs.) den Nachweis zu erbringen versucht, daß gerade für die Entwicklung der neuen Raumvorstellungen der Arbeit eines Antonio da Sangallo, eines Palladio, eines Vignola zumindest die gleiche Bedeutung wie den Schöpfungen des Michelangelo zukommt, die Bedeutung dieses Bildhauers vornehmlich auf der neuen, durchaus individuellen Art des plastischen Durchfühlens beruht. Weit davon entfernt, sogleich schulbildend zu wirken, wird seine plastische Formensprache nur nach und nach assimiliert, um schließlich bei ihrer weitgehendsten Aufnahme im 17. Jhh. unter den Händen eines Borromino, Bernini, Guarini einem völlig anders gearteten Ausdrucksbedürfnis zu dienen. Man versteht wohl, wie auch der Forscher sich willig, allzu willig der Macht solcher Persönlichkeit beugt, die schon zu Lebzeiten dem Unerfaßbargöttlichen näher zu stehen schien als dem Begreifbarmenschlichen. Aber es wäre doch ungerecht, alle anderen neben ihr auf die Stufe der Gefolgschaft herabzudrücken.

Wie steht es um die Barockskulptur? Ist hier der Einfluß des Bildhauers — als scultore hat sich Michelangelo stets selbst bezeichnet — ein unabweislicher, wendet die nächste und die fernere Folgezeit alle Kraft auf, um den Schatz seiner plastischen Vorstellungen sich anzueignen und in kleiner Münze das ihr hinterlassene, große Kapital zu verausgaben? Oder ist auch hier eine allgemeine Strömung festzustellen, aus der ein Michelangelo wohl nicht fortzudenken ist, der aber neben solchem Einfluß genügend Stärke bleibt, um die Entwicklung eigenartig voranzutreiben? Ist Michelangelo der Angelpunkt, oder entwickelt die Skulptur trotz seiner ihre Probleme? Ist Michelangelo wirklich der gran liberatore allen späteren Schaffens geworden, als den ihn zu seinen Lebzeiten Vasari auffaßt, oder ist dieser große Befreiungsprozeß der ganzen Entwicklung eigen? Arbeitet diese mit einer Folge von Individualitäten bis hin zu Bernini, Algardi selbständiger, als man geblendet durch Michelangelo und die moderne, alle Tiefen des menschlichen Seins einschließende Ausdeutung seiner Werke meinen könnte, Aufgaben durch, die ein einzelner für sich schon vorausgenommen hat, um schließlich die befreite Form einem ganz anders gearteten Ausdruckswillen dienstbar zu machen? Wobei wir zunächst einmal der Frage aus dem Wege gehen, ob die Entwicklung Michelangelos wirklich durch den Begriff des steten Freierwerdens recht umschrieben ist (s. S. 80), wir hier einzig fragen, ob sein ganz individuell verankertes Verlangen nach Ausdruck und Form anderen Erlösung werden

konnte. Vorschnell ist man geneigt anzunehmen, er, der Himmel und Hölle des Schöpfertums durchmachen mußte, und mehr die Hölle, denn den Himmel, habe nun auch alle Weiten der Erde umspannt, so daß den folgenden Geschlechtern nur das Amt der Diadochen blieb. Besteht diese Annahme zu Recht? Die Fragen verlangen präzise Antworten!

Mit solchen Fragen soll der Bedeutung Michelangelos für die Barockskulptur kein Abbruch geschehen. Seine Werke sind ein Kanon für Italiener, Spanier, Deutsche gewesen, bis Winckelmann und die Kritik des Klassizismus die Schönheit der Antike neu entdeckten. Nur soll man sich hüten, bereits in Michelangelo das ganze Problem der Barockskulptur eingebunden zu sehen. Und weiter: selbst Michelangelo steht auf den Schultern seiner Vorgänger, mag er auch mit der Starrköpfigkeit des Genies seinem Biographen Condivi gegenüber solche Quellen abgestritten und als seine Lehrerin einzig die parteilose Antike bezeichnet haben. Wäre es doch eine lohnende Aufgabe, den Wurzeln der Barockskulptur bis zu dem Donatello der Lorenzokanzeln, bis zu Quercia und Masaccio nachzugehen! Einiges wenigstens wird darüber in der Analyse der Werke Michelangelos zu sagen sein.

Die Entwicklung geht ihren gleichmäßigen Gang, im Schaffen Michelangelos konzentrieren sich Jahrzehnte dieser Entwicklung vor ihm und nach ihm. Ebensowenig aber, wie Vergangenes, geleitet von der unerhört reichen Begabung Michelangelos, eine Wiederholung wurde, sondern etwas Neues — gleichwie bekannte Figuren des Dramas in der Auffassung eines großen Schauspielers —, ebensowenig blieb der Folgezeit erspart, aus eigner Kraft die Probleme durchzudenken. Ein scheinbarer Rückschlag der Skulptur nach dem Hinscheiden Michelangelos beweist, daß nicht er allein Sockel der Barockskulptur ist, sondern daß erst von vielen ein breiteres Fundament gebaut werden mußte.

Bei der Aufgabe, eine genetische Darstellung der Barockskulptur zu geben, läßt sich daher eine Verlegenheit der Erscheinung Michelangelos gegenüber nicht ganz unterdrücken. Wie ein Block legt er sich in die Entwicklung, wohl nach rückwärts und vorwärts weisend, aber doch nicht wie andere im Schulzusammenhang stehend und Schule machend. Er selbst hat nie Wert darauf gelegt, Schüler heranzubilden, zu den Fresken in der Sixtina zog er nur mittelmäßige Kräfte hinzu und auch diese verabschiedete er bald. Nur wenn ihm die Lust am Werk entglitt, wie nach der endgültigen Fassung des Juliusgrabes und der Medicikapelle, beschäftigte er in weitem Maß Gehilfen. Aber selbst da wird man das Gefühl nicht los, er habe nur gezwungen und lässig sich der Mitarbeiter angenommen, anderswo mit Herz und Gedanken weilend. Das Verhältnis zu Sebastiano del Piombo ist ein kunstpolitisches, ein Trumpf gegen Raffaello, und wenn er ihm Zeichnungen für Gemälde überließ, spricht dies mehr für die Gewandtheit des Venezianers als für den Wunsch Michelangelos, sich einen künstlerischen Erben zu ziehen. Den größten Teil seiner Entwürfe, die wie ausnahmsweise der aufgeteilte Schlachtkarton das Material für Schulstudien, für eine accademia michelangelesca hätten abgeben können, hat er selbst periodisch verbrannt, und ganz im Gegensatz zu der von Eitelkeit nicht immer freien Liberalität anderer Künstler ist ihm die Nachahmung seiner Art widerwillig gewesen. Zum Teil erklärt auch dieser Zug das Ablassen von fast vollendeten Werken: nicht einzig, weil für sie sein Vorstellungsgang ein Ziel erreicht hatte, sondern weil er sie geizig für sich festhalten wollte wie eine Mutter ihre Kinder. Das Kostbarste besaß ja nur er in der höchsten Reife seiner Vorstellungen, mochten sich die andren mit den Torsi begnügen.

Diese Sonderstellung Michelangelos in der Entwicklung der Skulptur muß auch seine Sonderstellung in der Behandlung rechtfertigen. Andere Bildhauer können in den Fluß

der Entwicklung eingereiht werden, er ist ein geschlossenes, großes Kapitel für sich, das Allgemeine tritt hier zurück hinter das Persönliche.

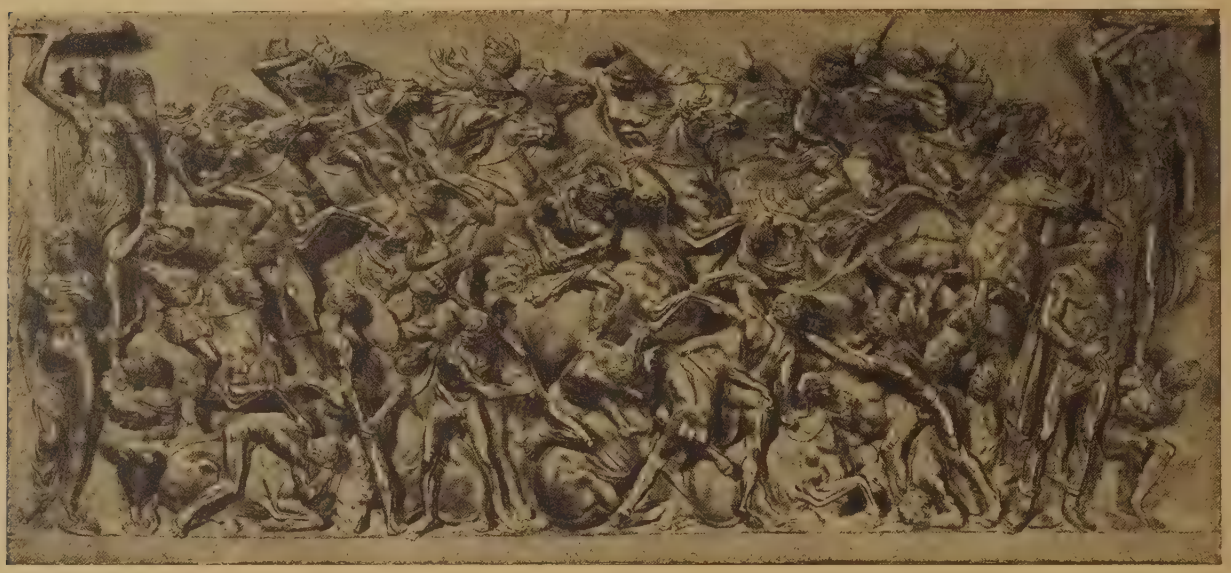
Vasari ist neben Condivi der wichtigste Biograph zu Lebzeiten Michelangelos. Er hat vor diesem sogar das objektivere historische Interesse voraus, denn er sah den Meister aus gewisser Entfernung. Dagegen gewinnt die Schrift Condivis, die in stetem Verkehr mit jenem entstand, manchmal den Charakter einer Selbstbiographie, diktiert von einem eigenwilligen, sogar eigensinnigen Mann, der gern die Unbedingtheit seines Genies betont. Vasari ist es auch, der uns wertvolleres Material für die Jugendentwicklung Michelangelos zuträgt.

In der Lebensbeschreibung Torrigianos spricht Vasari von dem Garten Lorenzo Medicis neben S. Marco in Florenz, der mit der Villa eine Fülle von Kunstschätzen der Zeit und besonders zahlreiche antike Marmorwerke barg. Diese Sammlung, der der Donatelloschüler Bertoldo vorstand, war wie eine „scuola ed accademia ai giovanetti pittori e scultori, particolarmente ai giovani nobili". Humanisten von Bedeutung verkehrten hier — Poliziano mag genannt sein —, neben einer Schule für das Auge wurde diese Akademie eine Pflegstätte für den Geist. Die Idee des griechischen Gymnasion erwachte in neuer Färbung. Lorenzo Medici pflegte hier junge Begabungen. Rustici, Torrigiano, Lorenzo di Credi, Tribolo, Bugiardini, Baccio da Montelupo, Andrea Sansovino bilden sich hier aus, auf Empfehlung Domenico Ghirlandajos werden Francesco Granacci und Michelangelo Buonarroti aufgenommen. Da Lorenzo 1492 stirbt, sich selbst aber noch mit Michelangelo beschäftigt hat, ebenso auch noch Bertoldo, der am 28. Dezember 1491 stirbt, bei Lebzeiten auf ihn eingewirkt haben dürfte, muß er Anfang der neunziger Jahre in diese Akademie eingetreten sein.

Aus diesen Lehrjahren 1492/94 stammt das Relief des Kentaurenkampfes, das sich heut in der Casa Buonarroti befindet (Abb. 2; 0,79 : 0,88 m).

Eine Deutung dieser Darstellung auf eine bestimmte mythologische Szene ist mit Sicherheit nicht zu geben. Condivi spricht vom Raub der Dejaneira und Streit der Kentauren, Vasari von einem Kampf des Herakles gegen die Kentauren. Condivi wird seine Bezeichnung von Michelangelo erfahren haben, der das Relief bis in sein spätes Alter lieb behielt. Es hieße aber den mythologischen Kenntnissen Michelangelos, selbst wenn ihm hierin Poliziano beistand, allzugroßes Gewicht geben, wenn man sich auf diese Benennung im einzelnen festlegen wollte. Ebenso wie eine Mischung mannigfaltiger Formelemente, so ist hier auch eine Mischung verschiedener Sagenelemente zustande gekommen.

Die Figur des Herakles, den linken Arm umwickelt mit dem Fell des nemeischen Löwen — oder nur mit der Chlamis? —, in der rechten Hand nicht die Keule, sondern einen Felsblock wiegend, tritt deutlich heraus. Über ihm taucht die Frau auf, fortgetragen von zwei Männern, während der von Herakles bedrohte Räuber in der Mitte oben davonsprengt, die Augen voller Angst auf Herakles gerichtet, den rechten Arm in Furchtgebärde hebend gegen einen zweiten Angreifer, den Bogenschützen oben links. Hinter Herakles steht ein etwas furchtsamer Kampfgenosse, der Greis mit dem Sokrateskopf, zu dessen Füßen ein anderer Kämpfer zusammensinkt. Vor Herakles ist ein Kentaur zusammengebrochen, ein anderer Kämpfer stürzt nach vorn entseelt über diesen weg. Über beide sucht ein Sieger einen Feind an den Haaren nach sich zu zerren, den ein Genosse um den Rücken gepackt hält. Auf der anderen Hälfte des Reliefs bildet das Gegenstück zu Herakles ein Mann, der einen Verwundeten aus dem Kampf trägt. Dieser Träger, Herakles und der fliehende Kentaurenführer bilden ein Dreieck, das das Getümmel über dem gefallenen Kentauren einschließt. Dem zusammensinkenden Verwundeten links entspricht das Paar rechts: ein Kämpfer kniet auf einem Kentauren und hämmert mit einem Feldstein auf ihn los; dem Bogenschützen links entspricht der Steinschleuderer rechts. Der Raum zwischen diesem und dem fliehenden Kentauren wird von zwei Ringenden ausgefüllt. Im Grunde erscheinen zur Ausfüllung der Lücken Köpfe von Kämpfern und Verwundeten. — Wir wollen nicht verschweigen, daß Forscher von Gewicht, wie Justi,

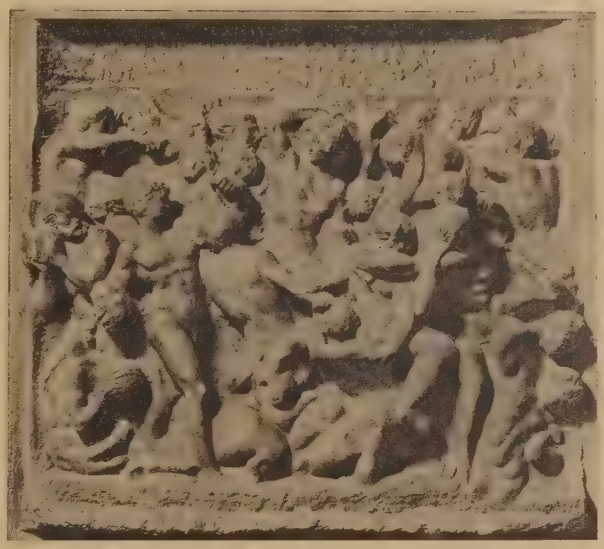


1. Bertoldo, Reiterkampf. Florenz.

mehrere Frauen auf dem Relief zu finden glaubten: so trüge der dem Herakles entsprechende Kämpfer eine Frau, die sich in ihr Gewand hülle, — doch erscheinen auch Männer mit Gewandstücken. Wogegen Wölfflin trotz des Zeugen Condivi überhaupt keine Frau fand. Daher auch die verschiedenen Deutungen: Herakles, Dejaneira (richtiger Mnesimache), der Kentaur Eurytion, der alte Vater Dexamenos, dem die Tochter zurückgegeben wird; oder: Kampf der Kentauren und Lapithen bei der Hochzeit ihres Herrschers Peirithoos mit Hippodameia — wo es dann angängig wäre, den Herakles auf Theseus zu deuten.

Die geknäulten Kämpfergruppen des Relief ziehen sich nach oben leicht in den Hintergrund zurück, während die vorderen Figuren den Rahmen überschneiden. Trotz dieser Tiefenandeutung erscheint das Ganze als flächiges Geschlinge gewaltig bewegter Formen. Körper, die hintereinander stehen, werden voreinander gebogen ohne besondere Rücksicht auf die Raumrechnung. So die Gruppe Herakles und der zerrende Sieger. Manchen Figuren fehlt es im Gedränge an Raum, besonders auf der rechten Seite des Reliefs, kein Fehler, sondern eine bewußte Gleichgültigkeit. Dahin gehört auch, daß die unteren Gliedmaßen nur der vorderen Kämpferreihe ausgeführt sind, diese Durchrechnung im Mittelgrund aufgegeben ist und hier die ganze Bewegung von den Oberkörpern allein getragen wird, im Hintergrund gar Drehungen und Neigungen der Köpfe zu genügen scheinen. Zehn Jahre später, im Kartonentwurf der Schlacht bei Cascina, hätte Michelangelo solche Freiheiten für eine unbefriedigende Lösung gehalten. Zu diesen Freiheiten gehört es auch, wenn das Gegenspiel in den Rollen der Kentauren und Männer nicht bis ins einzelne durchgeführt ist, besonders auf der rechten Seite zu einem ringenden Kampf Mann gegen Mann wird. Denn mit Bestimmtheit lassen sich nur drei Kentauren mit Pferdeleibern herausfinden.

Von dem Vorsteher des mediceischen Gartens, Bertoldo, — „custode“ oder „guardiano“ nennt ihn Vasari — bewahrt der Bargello das Bronzerelief einer Schlacht zwischen Griechen und Troern (Abb. 1). Die Szene ist zu seiten von Viktorien gefaßt, die auf den Schultern gebundener Sklaven stehen, über die Fläche braust der Kampf von links nach rechts. Im Vordergrunde löst sich die Szene über zusammengebrochenen Pferden in ein Fußgefecht auf. Die Beziehungen Bertoldos zur Antike und zu Donatello wären leicht nachzuweisen, hier interessiert im besonderen die stark erhabene Reliefform, die Durchflechtung der Massen,



2. Michelangelo, Kentaurenkampf. Florenz

die Drehung und Ineinanderschachtelung der einzelnen Körper. Die starke Abhängigkeit Michelangelos von diesem Relief ist unverkennbar, ohne daß im einzelnen Motive genau übernommen wären. Vielmehr ist die Klargliedrigkeit der Bertoldoschen Komposition zugunsten einer noch stärkeren Durchwirrung der Massen verlassen. Und hier kann man denn auch für Michelangelo den starken Einfluß spätantiker Sarkophagreliefs feststellen, wie er schon einmal in der italienischen Kunst, bei Giovanni Pisano, zu beobachten war. Ein stärkeres Körpergefühl für die Plastik der Massen kommt zum Durchbruch. Weitere Erinnerungen an antike Vorbilder verfolgt man in einzelnen Gebärden und Figuren. Der Zusammensinkende links erinnert in seiner Körperhaltung an den Dornauszieher des Konservatorenpalastes, von dem Nachbildungen seit dem 12. Jhh. nachweisbar sind, und dessen Motiv besonders auch den Kunstkreis um Donatello beschäftigt hatte. Die Armhaltung des Kentaurenführers ist eine von der Antike häufig wiederholte Gebärde der Furcht, so im Mosaik der Alexanderschlacht, auf dem sidonischen Sarkophag, an der verwundeten Amazone des Polyklet. Wobei es hier ohne Bedeutung ist, daß diese Kunstwerke erst später ans Licht kamen, da der antike Formkreis mit Typen arbeitet, Michelangelo diese Motive auch an anderer Stelle finden konnte. Für das Reißen und Zerren am Haar mit der gegenwehrenden Hand ist das berühmteste Beispiel die Gruppe Athena und Alkyoneus des pergamenischen Altars. Auf den pergamenischen Kunstkreis weist auch das Motiv des in der Mitte des Vordergrundes hingestreckten Kentauren, man wird an den mit Sicherheit seit Anfang des 17. Jhhs. in der Sammlung der Villa Ludovisi nachweisbaren sterbenden Gallier erinnert, der aber nach der Meinung Furtwänglers, wie ich mich aus seinen Vorlesungen erinnere, schon früher gefunden sein dürfte. Die Haltung des auf dem Rücken getragenen Verwundeten gemahnt an die Niobe der Uffizien, 1583 gefunden, deren Motiv aber gleichfalls auf Sarkophagen zu finden ist. Der sokratische Kopf des Alten, der dem Alexandertyp angenäherte Kopf der fortgetragenen Frau, die federnde Stellung des Herakles, halb Dioskur, halb Bacchant, sind weitere Zeichen für das Verhältnis Michelangelos zur Antike.

Wird durch Aufdeckung solcher Beziehungen die trotz allem große Selbständigkeit des Reliefs nicht verkleinert? Michelangelo war kein Freund solcher Beziehungssucherei, moderne Forscher haben nachdrücklich die Selbständigkeit des Genies betont. Und doch, will uns scheinen, steigt gerade aus der Kenntnis solcher Grundlagen die eigene Bedeutung seiner künstlerischen Leistung hervor. Sie liegt in der Umformung der Motive und dem Zusammenschluß der Einzelstudien im ganzen, mehr noch in der enormen Vorstellungskraft des frühreifen michelangelesken Kunstwollens, die diese Motive nicht ihrem Umrißwert nach in einmaliger Ansicht aufnahm, sondern die Figur ihrem ganzen plastischen Wert nach erfaßte und aus dieser plastischen Körpervorstellung heraus sie erneut auf die Reliefffläche projizierte.

3. Michelangelo, Studienzeichnung. Chantilly

Unter diesem Gesichtspunkt wird über das Verhältnis von Michelangelo zu Bertoldo noch einiges zu sagen sein. Wir finden im Vergleich beider Arbeiten Figuren, die zwar keine relieflineare, wohl aber die engste plastische Verwandtschaft zeigen: die Vorbilder wurden von Michelangelo in ihrer Volumenbewegung aufgenommen und zu neuer relieflinearer Wirkung verarbeitet. So ist aus dem ersten stehenden Kämpfer Bertoldos links der Herakles entwickelt, der sich rückwärts drehende Reiter oben rechts wird zu dem Steinschleuderer an gleicher Stelle bei Michelangelo. Auch die Figur des Kentaurenführers findet an gleicher Stelle bei Bertoldo ihren Verwandten, ebenso wie der über dem liegenden Kentauren nach vorn Stürzende. Nur eine allgemeine Parallele der Formvorstellungen wird aufgedeckt durch den Hinweis, daß das Motiv des Herakles ganz ähnlich schon von Bertoldo für den Putto links auf dem schmalen Bronzerelief im Bargello, Putti einen trunkenen Silen ziehend, aufgenommen ist.

Diese Fähigkeit des plastischen Vorstellenkönnens eines siebzehnjährigen Schülers trägt ihn hoch aus seiner Umgebung empor. Die Vorstellung des Volumens, das durch und durch plastische Sehen ersetzen sofort das optische Flächenbild. Daher trotz aller absichtlichen Beschränkungen und scheinbaren Verstöße, die zum Teil das Vorbild antiker Sarkophage erklärt, die Raumtiefe dieses Marmorreliefs gegenüber den Reliefs eines Bertoldo, eines Donatello, trotzdem dessen Reliefs teilweis geradezu perspektivische Übungen darstellen. Jede Figur ist so im Volumen durchgefühlt, daß ohne Andeutung perspektivischer Raumtiefe, ja selbst ohne Verkleinerung der Köpfe des Hintergrunds gegenüber denen des Vordergrunds die Raumtiefe erlebt werden muß.

Wenn gesagt wird, daß Michelangelo die Entwicklung der Barockskulptur in sich prästabiliere — mit welcher Einschränkung, darüber wurde gesprochen —, so könnte man diesem Jugendwerk gegenüber sagen, es prästabiliere den ganzen späteren Michelangelo. Vom Volumen ausgehend, hat er auch später nie das Reliefmäßige unterdrückt. Die Durchschachtelung der Körper ist später von ihm auf die Durchbindung von Skulptur und Architektur ausgedehnt worden. Das Übergreifen der Arme, kontrapostische Torsionen der Körper werden später nur innerlicher in das Dasein der Figur eingebunden. Der Florentiner Grablegung wurde gedacht, aber auch der Kauernde in Petrograd (Abb. 74, 75) ist in dem Zusammensinkenden links vorgeahnt, und eine der schönsten Freifiguren des gereiften Meisters, der Apoll des Bargello (Abb. 72, 73), entwickelt nur das Motiv des Steinschleuderers am rechten Rand des Reliefs. Wodurch sich dann allerdings diese späteren Werke völlig von der Jugendarbeit unterscheiden, wird noch zu untersuchen sein.

4. Michelangelo, Sintflutstudie. Florenz

5. Michelangelo, Der Träger aus dem Sintflutfresko. Rom

Michelangelo, stets plastisch denkend, hat auch später immer danach getrachtet, einer Figur von allen Seiten her habhaft zu werden. Was Marées von sich forderte: „die Vorstellung einer in bestimmter Ansicht gezeichneten Figur in anderer Ansicht oder in anderer Beleuchtung", hat auch Michelangelo als Grundbedingung klarer, plastischer Vorstellungen von sich verlangt. Vasari rühmt die fabelhafte Fähigkeit seines anschaulichen Auswendiglernens. Einen optischen Eindruck, den er einmal aufgenommen hatte, behielt er und war imstande, einzig aus der Vorstellung heraus ohne erneutes Modellstudium diesen Eindruck in anderen Ansichten zu entwickeln. Es sind verschiedene Studienzeichnungen von ihm erhalten, die Einblick gestatten in den Gang seines Vorstellungsprozesses, wie er darum bemüht war, einer Figur von allen Seiten habhaft zu werden, oft schon im Verlauf der Studien mit leichten Abänderungen. Auf einer Zeichnung des Musée Condé in Chantilly (Abb. 3, Ausschnitt; keine Studie nach der Antike, der Arm abgebrochen, um die Körpermodellierung nicht zu decken. Thode 7) tritt das gleiche Modell zweimal auf, einmal in Rückansicht, dann seitlich gesehen. Das Manteltuch ist das zweite Mal fortgelassen, die Beinstellung um ein geringes verändert. Eine Studienzeichnung zum Sintflutfresko der Sixtina in den Uffizien (Abb. 4, Ausschnitt, Kopie nach einer echten Zeichnung? Thode 211) gibt die Gruppe eines Mannes, der eine Frau auf dem Rücken trägt. Im Fresko selbst (Abb. 5) ist diese Gruppe aus der Profilansicht in die Frontansicht gedreht, wobei im wesentlichen nur die Kopfhaltung der Frau verändert wurde. Der einmal von starker Vorstellungskraft aufgenommene Eindruck genügte, um in anderer Ansicht und Beleuchtung das Motiv wiederholen zu können. Die Aufmerksamkeit war ganz auf das in der Natur plastisch Vorgebildete eingestellt und mußte in stetem Sehen und Beobachten den inneren Schatz der plastischen Vorstellungen ungeheuer bereichern und schließlich — abklären.

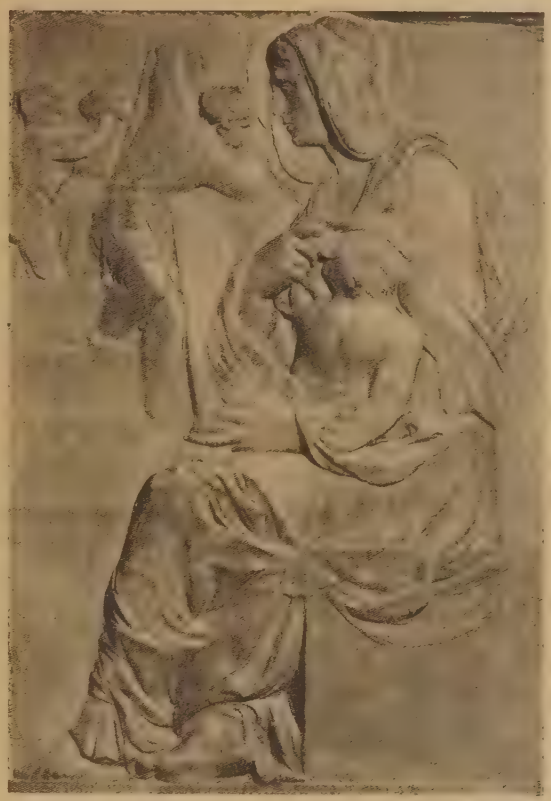
Auch über die frühe Art des Zeichnens unterrichten wenigstens die Frauenakte (Abb. 3) gut. Mit zarten Strichen sind zunächst die wichtigen Punkte und Linien der Kontur, besonders der Gelenke, festgelegt. Dann setzt die Innenmodellierung mit Strichlagen ein, die nicht parallel geführt sind, sondern meist leicht gebogen den natürlichen Rundungen der Muskeln folgen, länger oder kürzer die verschiedenen Muskelfelder von einander abgrenzen, ihr Lageverhältnis zu einander klären und gleichzeitig die verschiedene Stofflichkeit der Flächen verdeutlichen. Querlagen von Strichen vertiefen die Modellierung, so daß an den tiefsten Stellen völlig gedeckte, schwarze Schattenlöcher entstehen, die jedoch nicht tupfig die Oberfläche zerreißen, sondern sich wieder in das reichabgestufte Liniennetz auflösen. Von einer Auflichtung der höchsten Stellen etwa durch Deckweiß wird abgesehen. Gleichzeitig wird die Kontur, entschiedener auf den inneren Muskelbau bezogen, kräftiger herausgearbeitet. Später in den tonigen Rötelzeichnungen (Abb. 82, 85) weicht dieses plastische Abheben der einzelnen Muskelfelder voneinander einem zarteren Ineinanderspiel der Formen, von dem Häufigen und Vielen zu immer geschlossenerer Einheit gelangend. —

Von Vorahnungen um das Geschick seiner Gönner, der Medici, getrieben, flieht Michelangelo 1494 nach Venedig. Nach einigem Aufenthalt dort wendet er sich Bologna zu, wo er bis Ende 1495 bleibt. In die Zeit des venezianischen Aufenthalts möchten wir die Entstehung der Madonna an der Brücke (Abb. 6) setzen, heute in der Casa Buonarroti.

Dieses Relief (56:33 cm) gehört zu den kleinsten Arbeiten Michelangelos, man möchte es sich für einen Hausaltar denken, bestimmt, ihm einen venezianischen Gönner zu verschaffen. Die Madonna ganz im Profil mit nur leichter Drehung in der Schulter, von Manteltuch und Kopftuch umflossen, sitzt auf einem Steinwürfel, ein Stück Ufermauer bildet eine niedrige Rückenlehne. An der Brust birgt sie das schlafende Kind, das ihre linke Hand auf dem Schoß festhält, während die rechte das Manteltuch über das Köpfchen zieht. Der rechte Arm des schlafenden Kindes ist zurückgefallen über den Arm der Mutter. Auf der linken Reliefseite erscheint in perspektivischer Verkürzung eine venezianische Treppenbrücke, auf der drei Kinder spielen. Zeichnet man sich aus dem Relief die Beziehungen zwischen Brückenwange und Steinsitz heraus, so wird man finden, daß die Wange mit einer Ecke gegen die Ecke des Steinsitzes ausläuft, so daß sich ein Winkel bildet. Ähnlich bescheidene Plätzchen findet man heute noch in Venedig auf ihnen einen Orangenverkäufer oder wie in unserem Fall eine Mutter mit ihrem Kind. Zu dieser genreartigen Auffassung passen die spielenden Kinder. Das eine steht auf dem Aufgang der Brücke und läßt ein Tuch über den Canaletto flattern, einem Gondoliere zuwinkend. Nicht ganz klar ist, ob das Gewandstück hinter der Madonna die Fortsetzung dieses Tuchs oder deren wehendes Kopftuch ist. Die anderen balgen sich auf dem Abstieg, wobei das eine gegen die Brückenwange gedrängt wird. Neben der Brücke erscheint die gegenüberliegende Ufermauer mit horizontalen Streifungen. Der Augenpunkt ist wenig hoch genommen — noch Aufsicht auf den schmalen Streifen des Steinsitzes der Madonna —, jedoch nicht folgerecht eingehalten: die Treppenstufen sind nur als Linien gegeben. Das Relief wird gewöhnlich als Madonna an der Treppe bezeichnet. Eine solche Doppeltreppe kennen wir nicht aus dem damaligen Florenz, auch können wir auf dem Relief weder die Haustür Justis noch den vierten Knaben Freys entdecken. Dagegen besitzt der holländische Sammler Onnes van Nyenrode ein altes Stuckrelief, das diesen vierten Knaben rechts oben zeigt.

Die Verwandtschaft dieses ganz flachen Reliefs — rilievo schiacciato — in Technik und Auffassung mit Arbeiten Donatellos und Desiderios ist bemerkt worden. Ein Madonnenrelief der Schule Donatellos in Padua, das Schubring veröffentlichte (Kunstchronik 1903), hat Verwandtes. Selbst die stehende Madonna mit Kind auf dem Hauptaltar von S. Antonio in Padua, die Donatello 1446—50 schuf, zeigt von der Seite gesehen ähnliche Züge, wobei die Fähigkeit Michelangelos, einen empfangenen Eindruck umzudenken, wiederum deutlich wird. Die Stimmung einer solchen sakralen Figur hat den genrehaften Charakter unseres Reliefs für die Madonna ins Heroisch-Tragische abgewandelt, auch noch in seine Brügger Madonna (Abb. 32) und in die Pietà Rondanini (Taf. IV) hat Michelangelo Erinne-

rungen an die Donatellosche Gottesmutter hinübergenommen. Dann die perspektivischen Andeutungen des Hintergrundes: in den Paduaner Reliefs hatte Donatello hierfür geradezu Schulbeispiele gegeben, denen sich Michelangelo nicht entzog. Wie beeinflußbar seine Vorstellungen trotz aller eigenen Kraft waren — die Kindergruppe ist ein schönes Beispiel dafür, mag man auch an Putti Donatellos oder an das bacchische Relief Bertoldos im Bargello denken —, bewies schon das Kentaurenrelief, werden die Arbeiten in Bologna noch zeigen. Auch die Antike spricht hier wieder mit, deutlich im Profil des Madonnenkopfes. Das Sammeln antiker Münzen und Gemmen war schon im 14. Jhh. eine Liebhaberei vornehmer Venezianer, die ihre Sammlungen gern zeigten. „Multa enim id genus numismata Venetiis haberi apud plerosque nobilium, quae videnda mihi attulissent", schreibt Ambrogio Camaldolese 1433 von dort. Auch die geschnittenen Steine der mediceischen Sammlung hatten ja dem Studium Michelangelos freigestanden.



6. Michelangelo, Madonna an der Brücke. Florenz

Wenn wir dies Relief später als den Kentaurenkampf ansetzen und seine Entstehung in Venedig wahrscheinlich machten, so sollen doch Einwände nicht übersehen werden. Diese stützen sich vor allem auf die läßliche, ja zaghafte Art der Gewandbehandlung, die den jungen Künstler verraten. Nun gehört die Organisierung eines Gewandes zu den schweren Aufgaben der Skulptur. Erst recht die Gewandteile auf dem Kentaurenrelief waren ganz schematische zu nennen. Michelangelo hatte sich bis dahin nur mit dem nackten Körper beschäftigt, in der Durchfühlung ihres Volumens aber stehen die anspruchslosen Kinderfiguren auf der Brücke keineswegs den Kämpfenden nach. Anregungen paduanischer Kunst sind nicht zu verkennen, vielleicht erklärt auch das Weiche der venezianischen Kunst die zarte Reliefbehandlung. Den Ausschlag für die Einreihung dieses Reliefs in das Werk Michelangelos gibt aber schließlich die gesteigerte geistige Auffassung des Themas gegenüber der Äußerlichkeit des Kentaurenkampfes. Aus dem genrehaften Einfall wird jene Frau entwickelt, die von Ahnungen umschattet das Kind an ihrer Brust birgt, vor sich hinstarrend mit raumfernem Blick. Diese kummervolle Einsamkeit am Brückenfuß noch unterstreichend das tollende Gegenspiel der Kinder auf der Brücke. Man wirft einen ersten Blick in psychische Vorstellungen des großen Melancholikers. —

Michelangelo in Bologna. Ein neuer starker Eindruck ist zu verarbeiten: Quercia. Als ob das Geschick in Michelangelo alles Gewordene nochmals summieren wolle, um für dieses schon im frühen Werk, vollkommen in der reifen Leistung eine nach Form und Ausdruck neue Synthese zu finden.

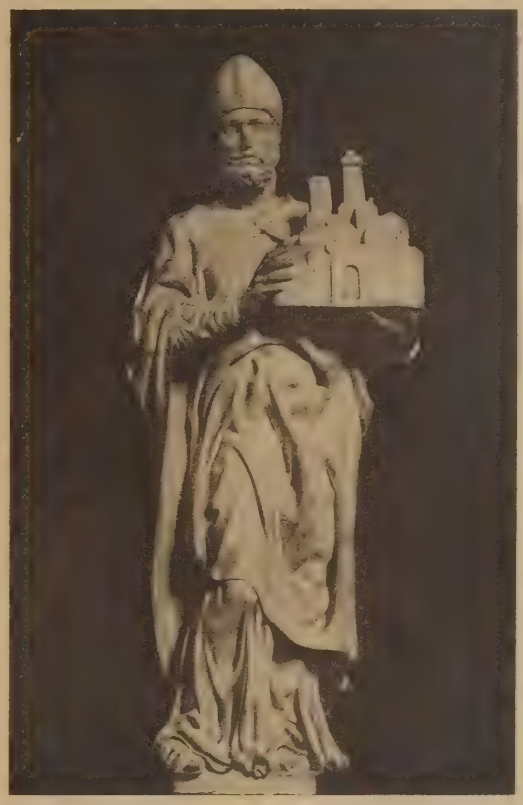
Quercia war seit 1425 bis zu seinem Tode mit dem Schmuck des Hauptportals von S. Petronio in Bologna beschäftigt: Reliefszenen des Alten und Neuen Testaments an den

7. Links: Aimo, Ambrosius. Rechts: Quercia, Petronius. Bologna

Gewänden, in der Portallünette die Madonna mit Petronius. Hier zeigt er sich als der große Pathetiker des frühen Quattrocento. Mit der Schönlinigkeit der gotischen Formensprache vereinigt er eine plastische Fülle, die zwar noch nicht aus der starken Vorstellung des Volumens entwickelt ist, eher einem Brodeln lastender Massen gleicht. Große Körperformen, gewaltige Gliedmaßen, fast bäurische Hände und Füße werden erfüllt mit Ausdruck, der von zartrinnender Lieblichkeit sich zu heroischer Gebärde, brutaler Wucht steigert. Das Wort dämonisch, mit dem das Gestalten Michelangelos bezeichnet wurde, gebraucht schon Burckhardt gegenüber Quercia. Begabt mit einer ganz anderen Vorstellungskraft ging der Formwille Michelangelos doch auf ähnliche, lastende Mächtigkeit, in der Wucht der vereinfachenden Formensprache Quercias erkannte er Verwandtes, das sich ihm anglich, mochte er auch im eigenen Werk eine Kritik jener Frührenaissancearbeit geben. Selten ist etwas so bezeichnend für die Arbeit des künstlerischen Unterbewußtseins, wie das Verhältnis des reifen Mannes zu diesen Eindrücken seiner Jugend, die er allerdings später nachhaltig aufzufrischen vermochte: in den Schöpfungsszenen der Sixtinafresken spiegeln sich neben Formerinnerungen die geistigen Einflüsse, die Michelangelo vor den Reliefs Quercias empfing. Geistige Einflüsse, die kaum in seinen Bologneser Arbeiten aufdämmern, die aber weiter wirken bis zu ihrer gesteigerten Entladung.

Die Aufgaben in Bologna, die ihm sein Landsmann Aldrovandi verschaffte, waren nicht gerade glänzender Art: Restarbeiten am Schrein des Dominicus in der gleichnamigen Kirche, die zu Ende zu führen der Tod Niccolò dall'Arca verhindert hatte. Ein Proculus, ein Petronius, der schon begonnen war, und ein leuchtertragender Engel als Gegenstück zu dem des Niccolò gedacht, alles Statuetten in Drittel Lebensgröße.

Der Proculus ist erst in neuerer Zeit wieder als Arbeit Michelangelos erkannt worden, wertvoll für uns als erstes Beispiel einer bekleideten Freifigur. Er trägt über einem Unterkleid mit Ärmeln einen kurzen, über den Leib gegürteten Oberrock, der die Beine bis zur Mitte der Oberschenkel freiläßt. Das Manteltuch hat er über die linke Schulter nach hinten geworfen, mit der Hand das Mantelende gegen die Brust drückend. Unsicherheiten in der Gewandorganisierung treten auch hier noch auf. In der leicht gehobenen rechten Hand mag eine Fahne, das Attribut des Heiligen, zu ergänzen sein. Die Stellung erinnert an den Georg Donatellos in einer Nische Or San Micheles zu Florenz, doch ist dessen Flächigkeit hier durch reichere Modulation der Beinpartien, durch leichte Torsion des ganzen Körpers überwunden. Man mag auch dem Proculus gegenüber ein späteres Werk Michelangelos vorausahnen: den David von 1504 (Abb. 25), der mehr wieder in die Fläche zurückgebannt, trotzdem reicher an räumlichem Formsehen geworden ist.



8. Michelangelo, Petronius. Bologna

Der Petronius (Abb. 8) wird gern mit der gleichnamigen Figur Quercias (Abb. 7) verglichen. Trotz Übereinstimmungen ist es nicht schwer, gerade in solchem Vergleich auffällige Unterschiede Quercia gegenüber darzulegen. Wo dieser die Figur im linearen Fluß der Massen einhüllt, baut sich die Figur Michelangelos aus rhythmischen Massen zusammen. Die Aktion seiner Figur in Stehen, Fassen, Kopfhaltung ist plastischer und gegensätzlicher gedacht. Unrecht täte man Quercia, die flaue Wirkung seines Petroniuskopfes dem jüngeren Werke gegenüber zu betonen. Quercia kennt gewaltige, durchdringende Gesichtsgebärden, so in seinem Gottvater, der Eva schafft. Auch auf das Gegenstück dieser Querciafigur in der Portallünette, den Ambrosius von Aimo (Abb. 7), ist hinzuweisen, Gesichtsausdruck und Gewandbehandlung vermitteln zwischen den beiden Petroniusdarstellungen. Aus vielen Quellen speist sich selbst das Genie: beim Ausdruck des Kopfes mag sogar die Erinnerung an den Georg Donatellos an Or San Michele, bei der in manchen Partien an Bronzearbeit gemahnenden Gewandbehandlung an jenes ehernen Ludwig in S. Croce zu Florenz auftauchen.

Das Motiv der knienden, leuchtertragenden Gewandfigur kennt schon die Antike (Abb. 10). Das italienische Quattrocento hat es häufig an Altären und Grabdenkmalen verwandt, von der feierlichen Auffassung eines Lucca della Robbia in der Sakristei des Florentiner Doms über alle Grade der Lebhaftigkeit hin bis zur schelmischen Koketterie eines Benedetto da Majano. Solche Vorbilder lebten in Michelangelo. Hier liegt es nah, die Entwicklung michelangelesker Formgebung an dem älteren Gegenstück Niccolòs (Abb. 9) zu prüfen. Dieser bildete einen Engel, gehüllt in ein talarartiges Gewand, dessen schwerer Stoff in wenig mächtigen Faltenwürfen herabsinkt. Das zarte Köpfchen umrahmt schweres Lockengerank. Das rechte Bein kniet, das linke ist aufgestemmt und bildet mit einer dunklen Vertikalfalte und dem äußeren Faltengrad des Gewandes Sockel für den Leuchter, dessen Fuß die rechte Hand hält. Die linke umspannt fest den Leuchterstamm. Mit Zartheit der Erscheinung vereinigt sich wahrhaft monumentale Großartigkeit der Darstelluug. Zugleich tat es Michelangelo der pathetische Gewandstil Quercias an. Für die hängenden Falten, die den Rücken seines Engels (Abb. 11) begleiten, für den Saum des Gewandumschlags, des antiken Kolpos, für die Umfältlung des knienden Beines findet man Ähnlichkeiten in den Reliefs der Erschaffung von Adam und Eva. Alles dieses aber ist zu einer neuen Synthese verschmolzen, einem anderen Formwillen dienstbar gemacht. Zunächst der größere plastische Reichtum: der zurückgedrehte Fuß des knienden Beines, das Vordrehen der hinteren Schulter, welches die weitere Drehung des Kopfes nach vorn einleitet — der spätere Michelangelo würde beide Bewegungen gegensätzlich machen, und eigentlich wundert man sich, daß Versuche des Kentaurenreliefs nicht entwickelt wurden. Dann die dem ganzen Körper immanente stärkere Aktion, die mit einem Ruck plötzlich aufgehalten scheint, noch ganz Spannung, ohne weiche Lösung wie bei Niccolò, doch kann man auch hier wieder auf den schleppenden, stoßenden Joseph in der Flucht nach Ägypten von Quercia verweisen. Trotz körperlicher Mächtigkeit ist der Engel Michelangelos nicht nur deftig. Das vorsichtige Handanlegen an den Leuchter, das Fassen mit dem Tuch, ritueller Weisung über das Handhaben heiliger Geräte entsprechend, die zierliche Fältelung auf der Brust, wie die kleinen Federchen oben am Fittich — Niccolò stilisierte hier gleich dem Gewand in großen Massen — zeigen, daß auch Michelangelo einige Zartheit seinem Engel mitgeben wollte. Der Kopf weist die gedrungenen und doch wieder kleinteiligen Formen des Kentaurenreliefs. Der antik gebildete Leuchterkoloß ist als unterstreichender Kontrast zu werten. Wir möchten diese Andeutungen zarteren Empfindens nicht gerade belanglos finden, zumal diese Skulptur eine einseitig derbe Beurteilung erfahren hat. Wölfflin spricht geradezu von einem Kerl, Justi von einem Naturburschen. Hatte Niccolò die Zartheit monumental gesehen, so ist Michelangelo bemüht, körperliche Wuchtigkeit nicht ohne

9. Niccolò dall'Arca, Engel. Bologna

zarte Züge zu lassen. Und noch eins: in dem tektonisch-ernsten Bau der Engelfigur, wie er sich vorzüglich in der Gewandhaltung ausspricht, ist ihm der reifere Niccolò bei weitem über. So sehr sich auch Michelangelo bemüht, die Gewandeinzelheiten schlagen ihm doch unter dem Meißel noch ins Dekorativ-Spielende um, bringen Vielheit statt Einheit in die Figur.

Diese Charakteristik erschöpft nicht den Wert der Statuetten für die Entwicklung Michelangelos. Zumal es scheinen könnte, daß bis auf Verstärkung der Plastik und Aktion vorwiegend fremde Eindrücke verarbeitet sind. Das Bedeutsame liegt in dem klaren Durchempfinden des gewachsenen Körpers, des innerlichen Knochengerüstes, an dem die Muskeln arbeiten. Das Beckengerüst des Engels, durch den Kolpos markiert, liegt fest auf der Konstruktion der Beine auf, Basis für den Oberkörper bildend, aus dessen Gefüge Gliedmaßen und Kopf herauswachsen. Das Gewand ist bei dieser letzten Statuette nicht nur Draperie, sondern auch Verstärkung der Körperlichkeit. Ein solcher Körper muß in der Vorstellung des Gestaltenden anders funktionieren wie das unbestimmte Zerrinnen der Körper im Kentaurenrelief. Die Peripetie ist da, in der aller Reichtum der innerlichen Gesichte sich beugen muß vor einem Gesetz, das Michelangelo sich selbst aufstellt: vor der Natur, ihrem unausschöpfbaren Einzelreichtum. Äußerlich ist dieser Wille bezeichnet durch die jetzt mit größtem Ernst betriebenen anatomischen Studien, für die ihm später in Florenz die Leichenkammer des Hospitals von S. Spirito reichliches Material bot.

Hiermit beginnt der zweite Abschnitt seiner künstlerischen Entwicklung.

Aus dem backsteinernen Bologna kehrt Michelangelo 1495 zu kurzem, kaum einjährigem Aufenthalt nach Florenz heim. Die leuchtende Stadt war inzwischen eine andere geworden, der Glanz des mediceischen Hauses im Aufstand des Volkes November 1494 verblichen. Nur zwei Angehörige desselben, Lorenzo di Pier Francesco, genannt Lorenzino, und Giovanni, Großneffen Cosimos, des pater patriae, konnten zunächst zurückkehren. Lorenzo, eine religiös vertiefte Natur, feingeistiger Liebhaber der Künste und bei allem ein politisch kluger Kopf, pflegte in der Stille seiner Villa Castello die künstlerischen Traditionen der Medici. Er war ein Freund Botticellis, seiner feingliedrigen Linienkunst. Die Geburt der Venus, die Primavera hatten einst die Villa in Castello geschmückt, die Illustrationen Botticellis zur Divina Commedia Dantes waren in seinem Auftrag von jenem unternommen. Dieser Mann wurde für kurze Zeit der Mäzen Michelangelos. —

Die Augen des Bildhauers suchten sich in die Struktur des menschlichen Organismus einzubohren, das war das letzte Ziel seiner Bologneser Zeit. Man erwartet aus seinem

10. Antike Nike. Paris

11. Michelangelo, Engel. Bologna

Gefühl für die Mächtigkeit des Volumens heraus jetzt Körper von gewaltiger Bildung, Athletengestalten entstehen zu sehen, und glaubt im Hinblick auf spätere Werke wie den Bacchus (Abb. 20) sicher zu sein, daß die Kette so sich schließt. Doch ein bedeutsamer Zug des jungen Michelangelo wird dabei nicht berücksichtigt: seine leichte Beeinflußbarkeit und seine Fähigkeit, Einflüsse zu assimilieren. Nach einjährigem Aufenthalt fern von Florenz, in der schweren Luft Oberitaliens, mußte ihm seine Heimatstadt von gleich rührend heiterer Zartheit erscheinen, wie sie uns allen erscheint, wenn wir nach längerem Verweilen in der Emilia nach Florenz zurückkehren. Man weiß, wie Michelangelo sich später nach Rom gesehnt hat, seine Sehnsucht nach Florenz mag damals gleich groß gewesen sein, erinnernd an das sehnsuchtsvolle Verlangen des in Oberitalien weilenden Dantes nach der Heimatstadt. Schon das konnte eine gewisse Gegenwirkung im Ablauf seiner künstlerischen Vorstellungen bedingen, eine Gegenwirkung, die allerdings rasch verfliegen mußte, wenn er später in Rom der ganzen Wucht der Antike gegenüberstand.

Condivi und Vasari teilen mit, daß Michelangelo für Lorenzo einen jugendlichen Johannes in Marmor gearbeitet habe. Die Gesinnung des seiner künstlerischen Kenntnisse bewußten Auftraggebers mußte sich in diesem Werk aussprechen. Der reife Greis Julius II. konnte später leichter das Ungestüm des berühmten Meisters ertragen, als ein feinsinniger, jüngerer Kunstliebhaber das ihm nicht wesensverwandte Kunstwollen eines Zwanzigjährigen hinzunehmen geneigt gewesen wäre. Der alte Michelangelo hätte jede Einwirkung von seiten des Auftraggebers mit Trotz zurückgewiesen, der junge, dessen Gewissen dem Hause Medici gegenüber seit seiner Flucht nicht ganz frei war, der selbst seinen Aufenthalt in

12—14. Botticelli, Venus Anadyomene, Grazien der Primavera, Johannes (Handzeichnung). Florenz

Florenz als unsicheres Geschenk des Schicksals hinnehmen mußte und nun hier einen Gönner aus mediceischem Hause fand, hatte den Wunsch, gefällig zu sein.

Eine jugendliche Johannesfigur (Abb. 15—17, Höhe 1,42 m) tauchte als anonymes Werk Anfang des vorigen Jhhs. in Florenz auf, und wurde damals von einem Pisaner Edelmann erworben. In den siebziger Jahren wurde sie von dem Bildhauer Salvini zuerst als jener Giovannino des Michelangelo angesprochen. v. Bode erwarb sie 1880 für die Berliner Museen. Trotz zahlreicher gewichtiger Erklärungen für die Echtheit sind auch Zweifel laut geworden, den entschiedensten Vorstoß unternahm Wölfflin 1891, der sie einem anderen Meister des fortgeschrittenen 16. Jhhs. zuweisen möchte, doch stehen neben Bode ihm gegenüber Hencke, Strzygowski, Frey, Thode, der auf eine frühe Anlehnung an diese Figur aufmerksam macht, sehr temperamentvoll Carl Justi. Wir glauben, daß aus der Besonderheit des Auftrags heraus sich sehr wohl die von Wölfflin mit Recht als nicht michelangelesk betonte Zierlichkeit der Figur, die hier bis zur Gesuchtheit geht, erklären läßt — gerade dies Gezwungene beweist die mühevolle Anstrengung bei einem Werk, mit dem Michelangelo gefallen wollte, das ihm doch nicht recht lag. Möglich schließlich, daß diese Figur wie so vieles von Michelangelo nicht beendet und von fremdem Meißel übergangen wurde.

In leichter, biegsamer Schrittstellung hat der Knabe auf seiner Wüstenwanderung haltgemacht. Die linke Hand hält eine Honigwabe, die rechte führt eine Heuschrecke zum Munde. Bekleidet ist die Figur nur mit einem Fellschurz, der aber trotz seiner Geringheit Faltenformen wie an den Bologneser Arbeiten erkennen läßt. Ein Band überquert vom Schurz aus den Oberleib, zieht sich über die linke Schulter und läuft über den Rücken zum Ausgangspunkt zurück. Die tänzelnde Schrittstellung, das Zurückweichen des Oberkörpers, das gezierte Neigen des Hauptes der Speise zu, die Arm- und Handhaltung, die halbgeschlossenen Augen und der geöffnete Mund streifen ans Pretiöse, die Locken legen sich um das Haupt in sorgsamer Einzelbehandlung, die stark den Bohrer benutzt. Begreiflich, daß man alles dies als dem sonstigen Formgefühl Michelangelos nicht entsprechend empfand. Wogegen Bode gerade in Äußerlichkeiten der Form enge Beziehungen zu früheren und späteren Werken des Meisters nachwies (Jahrb. der Kgl. Pr. Kunstsammlungen 1881; ferner Liphart, Amtliche Berichte, Januar 1913). Auch der Ausdruck ist eigenartig: ein werdender Prophet und geziert wie ein verwöhntes Bürschlein. Michelangelo hat sich nie wieder so eingehend um die Psychologie der Pubertätsjahre gekümmert.

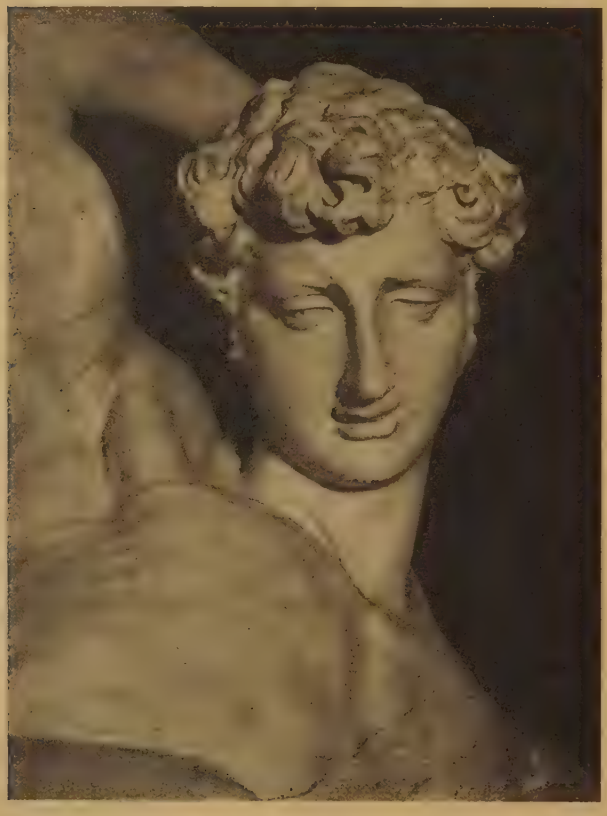
15—17. Michelangelo (?), Giovannino. Berlin

Man hat diese Figur neben Werke Botticellis zu stellen, etwa die Venus Anadyomene der Uffizien, die Zeichnung eines Johannes ebendort, oder die linke der Grazien aus der Primavera in der Akademie (Abb. 12—14). Man findet da den zierlichen Fluß der Linien wieder, die schwebende Schrittstellung, die ganz überraschende Ähnlichkeit in der Entwicklung von Oberkörper, Halsansatz und Kopf. Auch die längliche Gesichtsform, das Verschleierte des Blicks mit den stark betonten oberen Augendeckeln, das sorgsame Gelock des Haares, die gespreizte Haltung der schmalen Finger mit dem abgebogenen kleinen Finger haben bei Botticelli ihre Parallelen. Die ganze Entwicklung Michelangelos bis jetzt hat bewiesen, wie leicht beeinflußbar er war, von einem „durchaus graden Gang der Entwicklung des jungen Künstlers", von einer „vom ersten Augenblick an fertigen Persönlichkeit" (Wölfflin) kann unmöglich gesprochen werden. Der Giovannino ist unter den Augen Lorenzos und Botticellis entstanden, nimmt seine botticelleske Stimmung da noch wunder? Darüber hinaus, auf der ganzen bisherigen Ausbildung seiner plastischen Vorstellungen beruhend, gehen das stärkere Undulieren der Skulptur im Raum und die sorgsamere, kenntnisreichere Durchbildung des Naturalistischen gegenüber der schematisierenden Schönheit des älteren Meisters.

Die Fragen um den restaurierten antiken Bacchus mit dem Satyr in den Uffizien, von Bayersdorfer zuerst als Arbeit Michelangelos angesprochen, um den schlafenden Amor in Turin, den Konrad Lange Michelangelo zuwies, und schließlich um den sterbenden Adonis im Bargello (Abb. 18, 19) können wir hier übergehen als belangloser für die Entwicklung Michelangelos. Zudem begegnen Attribution und Einreihung in die Folge der Werke nicht zu unterdrückenden Zweifeln. Der Adonis (Sockelplatte aus Gips ergänzt) könnte seiner Einzelheiten wegen kaum zu dieser Zeit entstanden sein, ist andererseits seines

18. Vincenzo de'Rossi oder Vincenzo Danti, Sterbender Adonis. Florenz

harten Zusammenbaus wegen als Werk des älteren Michelangelos undenkbar. Der Vermutung v. Schlossers (Werke der Kleinplastik, Wien 1910), daß er wegen seiner Ähnlichkeit mit einer Bronzestatuette des Peruginer Vincenzo Danti († 1576) in den Sammlungen des Kaiserhauses zu Wien von diesem stamme, steht die Angabe Borghinis (Il Riposo) gegenüber, der den Adonis als Werk des Vincenzo de'Rossi bezeichnet. Dieser Adonis hat unendlich viel Elemente aus dem Werk Michelangelos der dreißiger Jahre zusammengetragen (vergl. Abb. 42, 68, Taf. III,1), ohne wirklich einen Organismus zu schaffen, in Einzelheiten, wie dem malerisch verwischten Band über der Brust, den Zähnen, weist er auf eine noch spätere Zeit hin (Vergl. Kap. III). — Thode hat eingehend das Material zu diesen Fragen zusammengestellt, ohne daß seinen eigenen Schlüssen völlige Beweiskraft innewohnte.



19. de'Rossi oder Danti, Einzelheit der Abb. 18

Am 25. Juni 1496 trifft Michelangelo in Rom ein. Vorbereitet durch seine Studien nach der Antike konnte er erwarten, hier ihren bildhauerischen Problemen, Körperbildungen und Bewegungen auf den Grund zu kommen. Man hatte gerade in Rom den Anfang mit systematischeren Grabungen gemacht, reichere Privatsammlungen bildeten sich, wertvolle Stücke standen noch an Straßen und auf Plätzen. Die botticelleske Stimmung, aus der heraus der Giovannino entstand, wurde fort-

gewischt wie ein Hauch. Das peinliche Bemühen um den Realismus scheint zeitweilig unterzugehen in der großen Form. Wir kennen die leichte Beeinflußbarkeit des jungen Michelangelo, die der bildhauerischen Sehnsucht nach Beherrschung jeder Formmöglichkeit entsprang — so auch erklärbar die wechselnde Vielfältigkeit im Detail, in der Haarbehandlung, den Augen, Händen, der skizzenhaften Angabe des Bodens —, und nur die Suggestion, daß das Genie seinen Weg ohne Schwanken von vornherein sich zeichnet, kann dies übersehen wollen. Das sich von Fall zu Fall steigernde Ausdrucksverlangen des Genies ist kaum in diesen äußeren Bildungen zu suchen, sondern in der Entwicklung der plastischen Vorstellungen. Michelangelo war Autodidakt und sein Schaffen entbehrt des stetigen Voranschreitens, das der Begabung ein fester Zusammenhang mit Schultraditionen schenkt. Was für ihn gut und böse war, konnte er in dem Augenblick, wo die Dinge an ihn herantraten, nicht einmal selbst entscheiden. Erst ihre völlige Angleichbarkeit und Fortentwicklung oder ihr Abstoßen, wie Einflüsse Botticellis, machten sie dazu. So darf es nicht wundernehmen, wenn sein frühes römisches Werk, der trunkene Bacchus mit dem naschenden Satyrknaben zur Seite (Abb. 20), jetzt im Bargello, einen völlig veränderten Charakter aufweist. Immerhin liegen zwischen diesem und dem Giovannino fast zwei Jahre.

20. Michelangelo, Bacchus. Florenz

Der Auftrag für den Bacchus (Höhe 2,08 m), wie für einen Cupido, kam ihm von Jacopo Galli, einem römischen Edelmann. Dieser Bacchus hat nichts von dem dithyrambischen Wesen des jugendlichen griechischen Gottes, die Körperbildung erinnert an die Mächtigkeit argivischer Gestalten des 5. Jhhs. Und so ist auch die Äußerung Condivis zu verstehen, daß der Bacchus bei einer Gesamthöhe von 10 palmi der Auffassung antiker Schriftsteller entspräche. Die Figur nähert sich am meisten von allen Werken Michelangelos dem polykletischen Kanon, wenn man die natürlichen Abweichungen dieses Adolescens von der männlichen Reife eines Doryphoros in Anrechnung bringt. Die Inskriptionen des Torso, das Verhältnis des Halsansatzes zu Schlüsselbeinen und Schulter, selbst das Oval des Gesichtes und das Verhältnis von Mund und Nase gleichen sich den antiken Proportionen an und erklären sehr wohl das Entstehen der Anekdote von der Täuschung Raffaellos. Die Auffassung stellt das Derbste an Realismus dar, das wir von Michelangelo kennen. Die Beckenlast schiebt sich auf den schwankenden Säulen der Beine nach vorn, der Oberkörper sucht das Gleichgewicht durch Rücklage zu erreichen. Das Haupt knickt auf dem Hals nach vorn der schwippevollen Schale entgegen, die die Hand lockend und doch ängstlich vorm Verschütten des Weins hebt. Das Gesicht, von Locken und einem Rebenkranz umrahmt, lächelt stier der Schale zu, die die Augen erreichen, deren Weg zum Mund noch voll Gefahren ist. Die Figur sucht Stütze an einem Stamm, auf

dem der Satyrknabe hockt, an dicken Trauben naschend, vergnügt kicherndes Gegenspiel zu seinem trunkenen Herrn. Ein Stück Fell, das der Hand seines Herrn entgleitet, sucht er diesem zu entziehen. Der Schwankende wird diesen illusorischen Halt entbehren.

Fassen wir zusammen. Ein gewaltiges Körpergefüge, ganz getränkt mit Ausdruck, dieser Ausdruck aber intellektuell gewonnen und so auch literarisch leicht ausdeutbar. Die Figur agiert um der Gedanken willen. Mit dem Realismus des Ausdrucks verbindet sich der Realismus der Durchbildung — „ein Resultat der fleißigsten Naturstudien", meint Burckhardt —, nur daß diese Einzelstudien gebunden werden durch die Mächtigkeit antiker Formvorstellung. Das Ausgreifen der Skulptur in den Raum wird zum plastischen Wogen. Damit ist das Undulieren botticellesker Silhouette entschiedener noch als beim Giovannino in die dritte Dimension überführt, und zwar so durchgreifend, daß die Figur eine bestimmte Ansicht nicht mehr aufweist: Bacchus und Satyr sind rechtwinklig gegeneinander geschoben. Trotzdem ein Schritt seitab von der ferneren Entwicklungslinie: später sollte der reichere Gehalt wieder in eine einseitig gefaßte Anschauungsform eingehen.

Es bleibt fraglich, ob der Cupido des Victoria and Albert Museum in London (Abb. 22), der in der Mitte des vorigen Jhhs. in Florenz entdeckt, 1861 von dem Museum erworben wurde, jener von Jacopo Galli bestellte ist. Einerseits paßt nicht die Beschreibung, die Aldovrandi von diesem 1562 in seinen „Statue di Roma" gibt. Er spricht von einem Apoll mit Köcher und Pfeilen zur Seite und einem Gefäß zu Füßen, und verwunderlich wäre es, wenn er das Kniemotiv nicht mit einem Wort erwähnt haben würde. Andrerseits: stammt die Figur von Michelangelo, so könnte sie allerdings nur in dieser Zeit entstanden sein, wo er die Bewegungsmotive ohne starke Ausbildung der Kontraposte noch in durchlaufende Kurven einspannte. Auch der Einfluß antiker Formgebung ist unverkennbar. Sie wäre dann später gleichzeitig mit dem Bacchus von den Erben Gallis nach Florenz verkauft worden. Es erscheint dann aber unverständlich, woher sie im Gegensatz zu jenem verkam, Pistolenschützen zum Ziel diente, den linken (ergänzten) Arm verlor, und schließlich in den Kellern der Gualfondagärten gleichsam ausgegraben werden mußte. So begegnet die Urheberschaft Michelangelos schließlich doch größten Zweifeln. Uns scheint sehr wahrscheinlich, daß dieser Cupido in jenem Kreis antikisierender Bildhauer um und nach 1550 entstand, und wir möchten diese Vermutung mit einem Hinweis auf eine Antike stützen, welche die archäologische Forschung erst in der Mitte des 16. Jhhs. in Rom auftauchen läßt. Von der linken Seite gesehen gleicht der Cupido fast genau, auch in den Größenmaßen, dem von der rechten Seite gesehenen Ilioneus der Münchner Glyptothek (Abb. 21). Die Drehung des Torso ist unter Vertausch der Seiten eine völlig gleiche, und diese Anlehnung ist um so bemerkenswerter, als der Cupido das linke Bein im Gegensatz zum Ilioneus aufstützt, allerdings auch so, daß Oberschenkel und Wade sich fest gegeneinander pressen. Armhaltung und Kopfhaltung sind unterschiedlich, doch, wie aus dem engen Anschluß an den Torso erklärlich, ähnlich entwickelt. Auch der Ilioneus — wohl ein Ganymed, vielleicht auch ein Niobide — hob den einen Arm (mit der Kanne?) über das Haupt, senkte den andren (mit der Trinkschale?). Ebenso war der Kopf seitwärts leicht nach unten geneigt. Auch die andren Ansichten zeigen verblüffende Ähnlichkeiten. Wir übersehen nicht, daß Grünwald (Jahrbuch der Sammlungen des Kaiserhauses 1907/9) den Einfluß dieser Antike von Ghiberti ab in der Florentiner Skulptur nachweisen zu können glaubt, aber seiner Ansicht entgegnet die archäologische Forschung. Selbst wenn er recht hätte, würde die glättende Anlehnung eher unsere Ansicht unterstützen, als die Taufe der Skulptur auf Michelangelo zu Recht bestehen lassen. (Vergl. auch die Kauernde Venus der Uffizien.)

21. Antiker „Ilioneus". Rom

22. Cupido. London

Der große Auftrag kam Michelangelo Ende 1497 von dem französischen Kardinal Jean de Villiers de la Grolaye, der eine Pietà (Taf. I) für die französische Königskapelle S. Petronilla am alten S. Pietro bestellte. Die jetzige Aufstellung der Pietà, der Madonna della febbre (Höhe 1,75 m), in der ersten Kapelle rechts des Madernoschen Langhauses von S. Pietro stammt von 1749. Die Bronzeengel zu Häupten der Maria sind 1637 hinzugefügt, ebenso der Heiligenschein Christi.

Eines der letzten Bilder Botticellis, aus der Stimmung des Savonarolaerlebnisses entstanden, ist die Beweinung Christi der Münchner Pinakothek, einst in S. Pietro maggiore zu Florenz. Maria sitzend, ohnmächtig zurücksinkend, von Johannes gestützt. Auf ihrem Schoß, fast entgleitend, der Leichnam des Herrn. Die Rechte Mariä hängt matt über die Hüften Christi herab, ihrer Linken entgleitet seine Schulter. Eine der heiligen Frauen bettet kniend die Füße Christi in Tücher, eine andere stützt das herabhängende Haupt. Der eine Arm Christi fängt sich im Bausch des Kleides Mariä, der linke Arm schleppt starr auf dem Boden. Der Vergleich dieses schmerzzerrissenen Bildes mit der Pietà Michelangelos geschieht nicht so sehr, um Abhängigkeiten zu konstruieren, sondern um kontrastierend den besonderen Ausdruck zu verdeutlichen. Auch Michelangelo hatte die aufwühlenden Predigten des Mönchs gehört, nicht aber in dem Grade von diesem Fanatiker der Religiosität erschüttert, wie Botticelli. Gewissermaßen neutral berichtet er seinem Bruder in einem Brief vom 10. März 1498: „Man sagt von Eurem Seraphiker hier, er sei ein stinkender Ketzer." Erst in der religiös vertieften Seele des Greises sind aus dem Unterbewußtsein Erinnerungen

23. G. L. Bernini (?), Pietà. Rom (S. 230)

hochgedämmert. Am 23. Mai 1498 hatte das Drama Savonarola mit dem Tod des Helden seinen Abschluß gefunden, am 26. August wird zwischen Villiers und Michelangelo ein förmlicher Vertrag vereinbart. Die Pietà wird ein Sinnbild der Befreiung von den Lehren des schwarzen Florentiners: keine seelische Zermarterung, stille Güte des Kummers strömt von der Mutter auf den Sohn, weiter auf den Betrachter über.

Maria, auf einem Felsen sitzend, trägt den Toten wie einst das Kind auf dem Schoß. Ihre reiche, feingratige Gewandung, in fabelhafter Beherrschung des Stofflichen, gibt den Unterbau für den Männerkörper ab, der die Trägerin sonst erdrücken würde. Sie ist ferner der Grund, auf dem die unbekleideten Partien, der zarte Leib des Toten, Gesicht und Hände Mariä, ihrer Wirkung sicher sind. Später hat man die Ökonomie solcher Wirkungen weniger peinlich eingehalten. Der tote Körper liegt fast im Profil, beide Beine werden in einfachster Weise sichtbar, was ein Baumstumpf motivieren muß, doch schiebt sich die linke Schulter einwärts gegen Maria. Das Haupt sinkt nach rückwärts zurück, das Mitleid des Betrachtenden möchte es stützen. Unter die rechte Achsel greift mit einem Tuch Maria, der rechte Arm hängt welk herab, ähnlich dem Fuß fängt die Hand sich in Gewandfalten. Um das Gewicht des Toten zu halten, drückt Maria seinen Oberkörper gegen sich, ihr Gesicht neigt sich mit gesenkten Augenlidern nach vorn, nicht wie althergebracht das Antlitz des Toten suchend: ihre Gedanken sind in das Reich der Erinnerungen dieses abgeschlossenen Lebens auf ihrem Schoß entrückt. Und aus dieser Stimmung entwickelt sich die halb weisende, halb redende Gebärde ihrer linken Hand gegen den Betrachtenden: „Dieses alles tat er für dich." Jacopo Sansovino hat kopierend in der Lünette des Grabmals Venier in S. Salvatore zu Venedig so diese Handbewegung interpretiert, sie richtet sich dort an den knienden Dogen.

Die plastischen Werte in den Schiebungen zwischen Mutter und Sohn sind außerordentliche, doch bleibt die Gruppe gemäß ihrer Aufgabe, vor einer Wand zu stehen, reliefartig eingestellt. Dem Urteil Burckhardts, das Werk bezeichne eine Eroberung des Altars durch die Freigruppe, pflichten wir nicht bei. Gewand und Körperbehandlung sind Bravourstücke naturalistischen Wissens und Sehens. Doch bleiben die Einzelformen trotz der Mächtigkeit des Gruppenbaus eher zart. Es sind letzte Wellen aus der Giovanninozeit, mit bestimmter Absicht wurde auf Botticellis Beweinung verwiesen. Ein solcher Hinweis möchte cum grano salis auch für Einzelheiten lehrreich sein, er zeigt, wie das Genie aufnimmt und im Ablauf seiner Vorstellungen umdenkt. Man findet das im abgeklärten Schmerz geneigte Haupt an andrer Figur bei Botticelli wieder, das welke Schleppen des

Alleluiaengel, Prefa. Rom.

Armes, das Rückfallen des Hauptes, das Weisen der Hand. Doch ohne daß ein Motiv direkt übernommen wäre. Die Anlehnungen der Lehrjahre sind aufgesogen, die Keimzellen des Genies voll gefüllt, ihr abgeschlossenes Einzelleben beginnt. Anregungen, die auch später noch nachzuweisen sind, haben mehr den Charakter von äußerlichen Antrieben.

Die Gruppe dieser Pietà ist von einem Fünfundzwanzigjährigen getränkt mit Innerlichkeit des seelischen Erlebens, dem sich in dieser Zeit nichts vergleichen läßt. Der Ausdruck ist nicht mehr wie beim Bacchus herangetragen an die Figur, sondern steckt im Innersten der Form. Diesem Werk gegenüber wird man sich zum ersten Male klar, daß in der Anschauung geistige Dinge zum Ausdruck gelangen, die Wortbegriffe nicht mehr zu umschreiben vermögen. Der intensiven Wirkung gesellt sich die extensive Wirkung auf den Beschauer, der im Gebet vor der Gruppe gedacht ist. Er wird zum Mitspieler gemacht, wie die heiligen Personen des Botticellibildes:

24. Piccolomini-Altar. Siena
(Phot. Anderson)

Ihr, die ihr des Wegs vorübergehet,
Merket auf und sehet,
Ob ein Schmerz gleich meinem Schmerz! (Klagelieder Jeremiä.)

Hier treiben Wurzeln des Seicento. Michelangelo hat diesen Weg später abgebrochen, die Entladung der Spannungen gegen den Betrachter unterbleibt, die intensive Wirkung wird gesteigert und gleicht schließlich dem gebundenen Dröhnen eines überhitzten Dampfkessels.

Die Gruppe war 1500 vollendet und hat den Ruf Michelangelos begründet. Das Vertrauen in sich und seine äußeren Ansprüche gehen jetzt auf das Größte. —

Im Juni 1501 finden wir ihn wieder in Florenz. Der Aufenthalt währt, unterbrochen von kurzen Reisen, unter andren auch nach Rom zweimal und nach Bologna, bis 1508.

In die Übergangszeit von Rom nach Florenz fällt der Vertrag über die Statuen am Piccolominialtar des Sieneser Doms (Abb. 24). Was von diesem Auftrag durch ihn selber ausgeführt ist, setzt keine entscheidenden Lichter in seinen Entwicklungsgang. Vor anderen Aufgaben, die ihn ganz erfüllten, tritt diese Arbeit zurück, nur vier von den vertraglich ausbedungenen 15 Statuen wurden abgeliefert, und auch bei ihnen scheint er sich der

25. Michelangelo, David. Florenz (Alte Aufnahme)

Hände von Gehilfen bedient zu haben. Bei späteren Aufgaben, die durch äußere Einflüsse einer ebensolchen Peripetie seiner Produktionskraft zutrieben, findet man ein ähnliches, fast launisch scheinendes Gleichgültigwerden.

Das große Werk der ersten Florentiner Jahre, das allen Schaffenseifer aufsaugt, ist der Marmordavid vor dem Palazzo vecchio (Abb. 25, Taf. II), 1873 in die Accademia überführt, seit einigen Jahren an alter Stelle durch eine Kopie ersetzt. Die Arbeit ist von Zeitgenossen, allen voran Varchi, aufs höchste gelobt, für Michelangelo mochte sie eher als Beweis seinen Mitbürgern gegenüber gelten, daß er Aufgaben zu lösen vermochte, an denen andere verzweifelten, daß er die größten Formen mit realistischer Kenntnis beherrschte, wie kein anderer damals in Florenz. Die Kolossalheit dieses Werks allein sicherte ihm die erwartungsvolle Spannung der Zuschauer, eine detailliert naturalistische Durchbildung war ihres Beifalls im damaligen Florenz — und auch noch in dem heutigen — sicher. Man wird kaum besonders kritisch auf das Verhältnis dieser naturalistischen, teilweise brutalen Einzelformen zur Gesamtvorstellung geachtet haben, in dem nach Delacroix „das eigentlich Problematische der Naturnachahmung liegt", — wogegen die Natur abwendig von einer Gesamtvorstellung mehr und mehr verselbständigend auseinanderteilt. Daneben mochten denn schon einmal die besondren Gestaltungsprobleme, die in ihm arbeiteten, zu kurz kommen. Es klingt sehr kühn, aber es muß doch gesagt werden: für die Entwicklung seiner künstlerischen Vorstellungen spielt der David gar keine Rolle. Der intensive Ausdruck ist gering, die plastischen Probleme sind einfach, der extensive Ausdruck beschränkt sich auf das Haupt (Tafel II,1).

Vasari stellt es so dar, als habe gerade diese Aufgabe ihn nach Florenz gezogen. Und gewiß mochte er im ersten Aufwall seines Ruhms das Bedürfnis fühlen, seinen Mitbürgern über sich die Augen zu öffnen, nachdem er in der Zeit 1495 auf 1496 unter dem Mäzenat eines im Grunde anders gesonnenen Kunstfreundes nur im Verborgenen sich beweisen konnte. Am 16. August 1501 schließt er den Vertrag ab, nach welchem er aus dem karrarischen Marmorblock der Domopera, den Agostino di Duccio und sein Bossierer Bartolommeo di Pietro verhauen hatten liegen lassen, den schon ursprünglich beabsichtigten David fertigen will. Für die Beine dieser Figur war der Block bereits unten durchlöchert. Wenn eine solche, für die Statik der Marmormasse schwerwiegende Operation vorgenommen war, mußte auch der Torso bereits Form angenommen haben, annähernd festgelegt sein. Die Beweglichkeit der Vorstellungen Michelangelos wurde damit arg eingeschränkt.

26. Michelangelo, Davidmodell. Florenz

Der David (Höhe 5,50 m) steht, er schreitet nicht. Es ist die Stellung auf das Kommando „Rühren!" Der Körper baut sich fast ohne Wendungen in der Fläche hoch. Wäre die Figur als Antike ohne Kopf und Hals ausgegraben, so würde man sie vielleicht gemäß dem Diadumenos mit einem nach links leicht abwärts gewandten Kopf ergänzen. Michelangelo gibt die Kopfwendung nach rechts gleich der unter dem Namen Meleager altberühmten Statue im Belvedere des Vatikanischen Museums, nur daß am Meleager das plastische Spiel entwickelt ist aus der Vordrehung der Schulter rechts, die beim David leicht zurückweicht. Das ist plastisch langweilig und wird auf Rechnung des wenig Spielraum lassenden Blocks kommen, er selbst gab später die Korrektur in kleinen Entwürfen, besonders deutlich in dem ellenhohen Wachsmodell der Casa Buonarotti (Abb. 26). Der rechte Arm des Marmordavid hängt herab mit eingebogener, den Oberschenkel berührender Hand, das gestaute Blut läßt die Adern stark hervortreten. Der linke Arm ist zur Schulter erhoben, das Motiv ist nicht ganz klar und sehr verschieden gedeutet, doch faßt die linke Hand wohl den Sack der Schleuder mit dem Flußkiesel, die schleuderschwingende Rechte die Bandenden: die Schleuder selbst ist tückisch hinterm Rücken verborgen, die linke Hand spielt, als ob es ein Nichts wäre, mit dem tödlichen Stein, die rechte braucht den Griff zum Wurf nur anders zu fassen. Beim Wurf wird zum Schwung das Gewicht auf das entlastete linke Bein geworfen, der ganze Körper in der Richtung des Blicks gedreht werden. Beim Wachsmodell ist der Vorgang schon in einer späteren Phase gegeben, das rechte Bein biegt sich bereits federnd im Knie, das linke faßt Halt nach hinten, um beim Abwurf vorgeschleudert zu werden, die rechte Schulter holt zum Wurf aus. Man mag des Myronischen Diskobols gedenken, der noch weitergehend aus dem Ablauf des Vorgangs den transitorisch flüchtigsten Augenblick auswählte, die stärkste Beugung und Drehung des Torso, das Vorfliegen des linken Beines.

Der Kopf des Marmordavids (Taf. II,2), psychologisch stärker durchgearbeitet wie der Kopf des Georg von Donatello an Or San Michele in Florenz, mit dem die ganze Figur in lehrreichen Vergleich gesetzt werden könnte, sammelt alle Energiespannungen, die helfen müssen, den Körper zu innervieren. Man kann sich durch Abdecken des Kopfs leicht überzeugen, wieviel ihm das Ganze verdankt. Je höher man den Ausdruck dieses mit fast stechender, gepreßter Energie geladenen Hauptes einschätzt, um so stärker übt man unbewußt eine Kritik an dem Körper, dessen Realismus nicht über ein inneres Ungefülltsein täuschen kann. Das Durchwachsen des Psychischen mit dem Körperlichen aber kennzeichnet den späteren Michelangelo. Mit billiger Übertreibung darf man sagen, hier denkt nur der Kopf, später der ganze Körper, wobei denn allerdings sogleich hinzugesetzt werden muß, daß das Denken im Kopf pointierter, im ganzen Körper dumpfer gebunden ist.

Das Gefühl, daß diese Freifigur in ihren räumlich-plastischen Werten zurückhält, reliefartig wirkt, also wenig für ein Gewinnen reicherer Plastik getan ist, hat sich deutlich in den von Gaye (Carteggio II, S. 455 ff.) abgedruckten Gutachten der Kommission ausgesprochen, die Januar 1504 über den Aufstellungsort beriet. Man wollte die Figur vor eine Wand oder doch an eine Stelle bringen, an der sie feste seitliche Begrenzungen gefunden hätte. Verfasser hat darüber in seinem „Platz und Monument" (Berlin 1908/12) unter Beigabe einer Planzeichnung gesprochen, Thode und später Justi haben ebenfalls dieses Gutachten behandelt, jüngst hat Neumann (Repertorium für Kunstw., Bd. 38) der Aufstellung eine ausführliche Studie gewidmet. Michelangelo besserte nach der Aufstellung noch einiges nach für den besonderen Standpunkt. Die neueren Photographien sind meist zu hoch gesehen und falsch beleuchtet. Anfang September 1504 waren alle Arbeiten abgeschlossen.

Jetzt zum ersten Male drängen sich Aufträge und Arbeiten:
1502 August: ein Bronzedavid für Pierre de Rohan, nach Frankreich abgesandt 1508, aufgestellt in Schloß Bury bei Blois; ich sehe in der auf diesen David bezogenen Bronzestatuette des Amsterdamer Rijksmuseums keinen bozzetto, nicht einmal einen Michelangelo (verschollen). 1503 April: Zwölf Apostel für den Dom, von diesen nur in Arbeit der Matthäus bis 1506. 1504 August: Wandgemälde der Cascinaschlacht, Arbeit an dem Karton bis 1506 (zerstört). 1505 März: Erster Entwurf für das Grabmal des Papstes Julius II., beendet dieses erst 1545. 1506 November: Bronzestatue Julius II. in Bologna, Arbeit daran bis Anfang 1508 (zerstört). In diese Kette reihen sich ein von sicheren Werken: Madonnenrelief des Taddeo Taddei, jetzt in der Royal Academy zu London. — Brügger Madonna, von Thode noch in die römische Zeit gesetzt, von Michelangelo aber als in Florenz befindlich und noch niemandem zu zeigen in einem Brief vom 31. Januar 1506 erwähnt. Nach einem Transport von Rom nach Florenz hätte sich kaum ein Geheimtun verlohnt. — Madonnenrelief des Bartolommeo Pitti im Bargello zu Florenz. — Rundbild der heiligen Familie in den Uffizien, bestellt von Agnolo Doni. — Endlich um die Wende vom März zum April 1508 wird Michelangelo zur Ausmalung der Sixtina bis 1512, dann, um das Juliusgrabmal zu fördern, nach Rom berufen. Der Künstler ist im Vollbesitz seiner Kraft.

Die Entstehung der Matthäusfigur (Abb. 28), heut in der Accademia, muß um die Wende 1504 auf 1505 angesetzt werden, also neben dem Karton einhergehen, denn in beiden Arbeiten wird er durch die Reise nach Rom zur Besprechung des Juliusgrabmals unterbrochen. Die Figur ist im Block stecken geblieben, ungefähr so wie er sie damals verließ. Gerade deswegen ist sie für die Kenntnis des technischen Arbeitsvorganges lehrreich. Sie unterrichtet aber vor allem eindrücklich über den neuen Formwillen des Schöpfers, der sich hier im Gegensatz zum David ungehindert ausleben kann.

Der Apostel schreitet stufenabwärts. So bietet sich Gelegenheit, das hochgesetzte linke Bein vor das rechte zu schieben. Die Fläche ist also schon hier durchbrochen, das Knie tritt heraus. Der Torso dreht sich in entgegengesetzter Richtung vor, die rechte Schulter kommt nach vorn, wenig höher als die linke. Der Kopf wendet sich ihr wieder zu, leicht zurückgelegt. Der rechte Arm hängt herab, die Hand faßt in die Falten des Gewandes, wobei sie im Gelenk nach vorn abgedreht wird. Der linke, erhobene Arm, ganz gebunden an den Körper, preßt ein Buch. Das lineare Undulieren ist noch vorhanden, aber ganz ins Plastische übersetzt, dem Kontrapost wird ein starkes Mitspiel zugewiesen.

Die Gebundenheit der Formen scheint sich gegen den Stein zu wehren. Diese Spannung in der Bewegung, die aus sich selbst herausringt, und doch in Druck und Gegendruck gebannt bleibt, setzt man gefühlsmäßig in geistige Energien um: wo wir Wirkungen sehen, spüren wir Kräfte. Kräfte, die sich hier nicht extensiv ausleben, sondern im Körper wie

27. Antiker Pasquino.
Rom

28. Michelangelo, Matthäus.
Florenz

in Wirbeln um den Pol des Seelischen kreisen, gleich wie an jener, von jedem Lichte stummen Stätte Dantes:

La bufera infernal, che mai non resta,
Mena gli spiriti con la sua rapina,
Voltando e percotendo li molesta.
(Der Wirbelwind der Hölle, nimmer ruhend,
Führt jähen Zuges mit sich fort die Geister,
In Qual sie schwingend und umher sie tuend.)

Aus dem Haupte mit aufgerissenen Augen, halbgeöffnetem Mund stöhnt die gefesselte Seele.

Auch für den Matthäus lassen sich Anklänge an eine berühmte, wenn auch, an einer Straße Roms stehend, arg zerschundene Antike nachweisen: den sogenannten Pasquino (Abb. 27). Ein Vergleich würde aber vor allem die innere Fülle der Matthäusfigur gegenüber einem mehr äußerlichen Formmotiv dartun. Hier ist das schließlich zur Ruhe ausgeglichene Dasein der Funktionen eines menschlichen Organismus in der Antike aufgehoben zugunsten eines steten Werdens und Sichveränderns, einer energiespendenden Form. Man mag solchen Figuren gegenüber der Emanationslehre Plotins gedenken, die ja der Renaissance geläufig war: ein ständiges Ausströmen der Weltseele aus der Weltintelligenz, dem νοῦς, wobei hier

29. Michelangelo, Das Spiegelbild. Florenz

die sehbare Einzelform an Stelle der Intelligenz, die ψυχή Michelangelos an Stelle der Weltseele träte. Auch bei Plotin ist die Weltseele ein unlösbares Attribut der Weltintelligenz, so wie hier unlösbar Form und seelische Energie verbunden scheinen.

Vasari gebraucht für das Werden der Skulptur aus dem Stein das Bild — um ein wirkliches Verfahren Michelangelos handelt es sich nicht — einer zunächst unter dem Wasserspiegel versenkten, dann langsam über ihm emportauchenden Figur. Die zunächst emportauchenden Teile würden auch zuerst aus dem Stein befreit, nach und nach dringe der Meißel tiefer und schiebe die Steinmassen weiter und weiter zurück. Michelangelo hat diesem Gedanken selbst in einem Gedicht an Vittoria Colonna Ausdruck verliehen:

Si come per levar, Donna, si pone
In pietra alpestra e dura
Una viva figura,
Che là piu crescie, u' piu la pietra scema .. (A. 40er Jahre)
(Wie man durch Mindern, Herrin, formt
In hartem Felsgestein
Lebendig Bildnis,
So daß es wächst, je mehr der Felsblock schwindet ..)

Später ist die Vorstellungskraft Michelangelos, die die Form in den Stein denkt, noch mächtiger. Trotzdem nimmt er nicht die Bearbeitung des Blocks von allen Seiten in Angriff, wie die vier Gefangenen des Juliusgrabmals (Abb. 43—46) zeigen — man kann die Frage nach ihrer Auslösung aus der Grotte der Boboligärten und ihrer Aufstellung in der Accademia jetzt besser beurteilen —, denen gegenüber Vasari das Bild gebraucht, das auch auf die Matthäusfigur zutrifft. Und ebenso sind selbst noch der Apollo des Bargello (Abb. 72), die Pietà Rondanini (Taf. IV) von der vorderen Fläche aus nach hinten gearbeitet.

30. Michelangelo, Madonna Taddei. London

Sehr schön zeigen solche, im Reinigungsprozeß der Vorstellungen wachsende Bindungen des Seelischen die beiden Rondi mit der Madonna, das eine für Taddeo Taddei gefertigt (Abb. 30, Durchm. 1,09 m), heute in der Akademie zu London, das andere für Bartolommeo Pitti (Abb. 33, Durchm. 0,81 m), heute im Bargello. Schon die Entwicklung der Körperformen — das Gesicht der Pittimadonna ist nicht nur von einem Beobachter als verwandt mit dem machtvollen Antlitz der Delphica an der Sixtinadecke empfunden worden —, die vereinfachende Mächtigkeit und Tektonik der Gewandbehandlung, die ebenfalls für Propheten und Sibyllen der Sixtina gewählt wird, berechtigen, das Pittirondo später als das Taddeirondo anzusetzen. Dieses zeigt noch das schmale Gesicht, den zierlich-zufälligen, dekorativen Gewandstil. Bedeutsam auch für die spätere Zeit im Pittirondo das Aufgeben des literarischen Motivs zugunsten einer nur durch ihr Dasein und Sosein wirksamen Darstellung.

Wir bringen das ältere Relief in Verbindung mit einer Zeichnung Michelangelos, deren Original zwar verloren ging, die sich aber in mehreren Kopien erhalten hat, neben zwei anderen die der Uffizien (Abb. 29, von Battista Franco? Thode 210). Thode tritt für die Entstehung der Zeichnung zurzeit der Sixtinafresken ein, da sie an Lunettenkompositionen erinnere. Er zweifelt jedenfalls die übliche Benennung „Prudentia“ an und möchte an eine Familienszene denken, Justi nennt sie einfach „Das Spiegelbild“. Trotzdem Kopien gegenüber Vorsicht geboten ist, geht doch aus den gleichen Einzelheiten der drei Zeichnungen, die den jüngeren Meister verraten, wie aus ihrem Verhältnis zum Taddei-

31. Michelangelo, Madonnenzeichnungen. Paris

rondo hervor, daß das Original um 1504 entstanden sein muß. Die Frau erinnert an antike Sitzfiguren, auch die Löwenfüße des Schemels weisen auf die Antike. Ähnliches ist auf etruskischen Spiegeln und gravierten Bronzecisten mehrfach zu finden. Die Frau hat ihren Kopfputz beendet und wirft einen letzten, prüfenden Blick in den Spiegel. Um sie herum tollen die Kinder. Das ältere hat sich mit Pelerine und Kapuze vermummt und naht brummend, eine Maske vor das Gesicht haltend, umgekehrt, so eilig ist sein Unternehmen. Erschrocken fliehen die andren. Das eine hinter die Mutter, vorlugend, ob's wirklich so gefährlich gemeint sei. Das andere schmiegt sich an ihr hochgesetztes Knie. Hier kommt ihm wieder der Mut, es drückt die Maske zurück mit einem: „Ach geh doch, du!" Schon antike Eroten trieben ähnliches Maskeradenspiel, man findet solche Darstellungen auf geschnittenen Steinen, Metallgefäßen und auf Wandmalereien.

Dieses ganz genrehafte Motiv macht nun in Auffassung und Formung des Taddeirondo (Abb. 30) eine Entwicklung durch. Das Rund des Reliefs verlangt zunächst ein andres Verhältnis der Gruppe. Die Madonna muß auf dem Boden sitzen, zur Füllung des rechten Bogens wendet sich der Oberkörper, das Haupt neigt sich. Das fliehende Kind wird in den Schoß der Mutter geschmiegt. Das stehende, jetzt ein Johannesknabe, schreckt es mit einem flatternden Vogel, den die Mutter abwehrt. Die Pelerine ist zu Mäntelchen und Trinkschale zusammengeschrumpft, die gegen den Rand das Relief füllen müssen. Im einzelnen dann die stärksten Anklänge an die Zeichnung: Kopftyp und Turban der Madonna, Faltenmotive am Sitz, die Drehung des kleinen Christus, die Haltung seines Lockenköpfchens, die seinen Rücken begleitende Falte. Das Abwehren hat die Madonna übernommen, so die Gruppe bindend. Schrittstellung und Körperhaltung des kleinen Johannes entsprechen dem vermummten Knaben der Zeichnung. Dagegen ist der plastische Reichtum des Reliefs bedeutend gesteigert, die Zeichnung wirkt neben ihm wie ein Schattenriß.

Zwischen das Taddeirondo und Pittirondo ist nun eine zweite Zeichnung (Abb. 31; Thode 511 d) einzuschieben, von Bonnat dem Louvre geschenkt, eine der liebreizendsten, die Michelangelo gefertigt hat. Hier sitzt die Madonna, mit der Linken das Christkind um die Brust fassend, das sich mit zu ihr gewandtem Köpfchen halbstehend in ihren Schoß schmiegt. Hinter der Madonna, auf der gleichen Bank, hockt der kleine Johannes. Die Kinder scheinen

32. Michelangelo, Madonna. Brügge

getollt zu haben, nun ist es genug. Die Mutter wendet sich, ihren Kleinen bergend, von Johannes weg, dieser aber macht gleichwohl den Versuch, weiter auf der Bank nachrutschend den Spielkameraden vielleicht doch noch mit dem Kreuzstab von der andren Seite her zu necken. Die Zeichnung ist ganz plastisch komponiert, allerdings hätte sie sich bei wirklicher Übertragung in Marmor kaum geschlossen, der kleine Johannes würde abfallen. Diese Zeichnung zeigt sowohl verwandte Züge mit der Uffizienzeichnung, so die sorgfältige Art des Kopfputzes, die hohe Gürtung des Gewandes, das hinter der Frau hockende Kind, wie mit dem Taddeirondo, so die Abwehr des Unfug treibenden Johannes, das Einschmiegen des Christkindes an die Mutter, ohne daß man von einer direkten Weiterentwicklung der Motive sprechen könnte. Vielmehr setzt hier eine neue Vorstellungsreihe ein, in die die ältere einmünden soll.

Diese zweite, ganz plastisch gedachte Zeichnung hat zunächst ihre Erfüllung in einer Freiskulptur, der Madonna der Liebfrauenkirche zu Brügge (Abb. 32), gefunden.

Die fast hieratisch anmutende Strenge dieser Madonna (Höhe 1,25 m) erklärt Justi sehr ansprechend aus dem Milieu der Besteller Mouscrou in Brügge und erinnert an Memlingsche Madonnen. Daß der junge Michelangelo bereit war, Konzessionen zu machen,

sahen wir ja beim Giovannino. Niederländische Bilder wurden seit langem in Florenz als kostbare Sammlungsstücke bewertet, daß Michelangelo sich auch sonst mit niederländischen Madonnendarstellungen beschäftigt hat, möchte man aus der anderen Darstellung auf eben jenem Blatt des Louvre (Abb. 31) schließen: die Madonna, die das Kind auf den Schoß hebt und es küßt. Diese Auffassung zeigt soviel Verwandtes mit dem durch Quinten Massys zur Berühmtheit gelangten Typ der thronenden Madonna mit Kind (ein Exemplar im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin), daß man die Kenntnis einer ähnlichen Darstellung bei Michelangelo voraussetzen darf, — ohne daß wir uns hier um die mehr oder minder große Wahrscheinlichkeit zu kümmern brauchen. Den linken Fuß stützt die Brügger Madonna auf ein Felsstück. Von ihrem Schoß herab macht das Kind vorsichtig tastend einen Schritt herab. Bei ähnlicher Gruppierung wie in der Zeichnung ist also seine Auffassung hier eine andere: nicht ein Zurückdrängen in den Schoß, sondern ein Vorschreiten gegen den betenden Betrachter, auf den seine Augen herabsehen (die Madonna steht in einer Nische über einem Altar, und war von vornherein für eine solche Aufstellung berechnet). Man kann also auch hier noch von extensiver Wirkung sprechen, der die gleiche Bedeutung zukommt wie der weisenden Hand der Madonna della febbre (Taf. I). Maria selbst ist wie dort ganz innerer Kontemplation hingegeben. Das hockende Kind im Rücken der Frau, das auf beiden Zeichnungen erscheint, blieb selbstverständlich fort, gegenüber der in manchen Einzelheiten anklingenden Zeichnung der Uffizien liegt der Fortschritt in der plastischen Sättigung der Gesamtform.

Die Durchwandlung aller dieser Vorstellungen, die in verschiedenen Querschnitten zu Papier gebracht sind oder zur Skulptur heranwuchsen, faßt endlich das großgesehene Pittirondo (Abb. 33) zusammen.

Die Madonna sitzend in Schrägansicht, der Oberkörper dem Betrachter zugedreht, das Gesicht doch ganz von vorn gesehen und fast genau in die Vertikalachse des Rund eingestellt, das zufällige Motiv also auf seinen hieratisch-tektonischen Gehalt hin ausgebeutet. Die kontemplative Innerlichkeit ist jetzt auch auf das Kind übergegangen, müde vom Spiel stützt es sein Haupt, kein Kinderköpfchen mehr, voll dämmernder Gedanken auf das Knie der Mutter. Die Wirkung eines beschatteten Gesichtes hier zum erstenmal verwandt. Und daneben der flüchtig im Hintergrund auftauchende kleine Johannes? Er weiß, daß die Idylle mit dem Jugendgespiel ihr Ende erreicht hat. In dem Temperarundbild des Doni in den Uffizien ist dieser Zug weiter entwickelt: mit einem Gesichtchen nahe dem Weinen, ausgerüstet mit Wandermantel und dem Stab über der Schulter, nimmt der kleine Johannes mit einem letzten Blick Abschied, unbeachtet hinauswandernd der Wüste zu.

Mit der Louvrezeichnung stimmt das Rondo im Kopfschmuck und Haargelock der Madonna genau überein, mit der Uffizienzeichnung im Lehnmotiv des Kindes, seine feierlich große Wirkung knüpft an die Brügger Madonna an. Den Fortschritt vom Taddeirondo zum Pittirondo könnte man kurz als Wandlung vom Spielend-Dekorativen zum Ernst-Tektonischen bezeichnen.

Der dritte Abschnitt der Entwicklung Michelangelos beginnt mit dem Matthäus und diesem Pittirondo.

In den folgenden römischen Jahren nehmen zunächst ausschließlich malerische Arbeiten Michelangelo in Anspruch. Es ist nicht unsere Aufgabe, auch auf diesem Gebiet seiner Entwicklung zu folgen, wohl aber muß angedeutet werden, worin der Gewinn dieser Jahre für das bildhauerische Gestalten beruht.

33. Michelangelo, Madonna Pitti. Florenz

Das erste monumentale Wandbild, von dem nur der Kartonentwurf ausgeführt ist — selbst dieser ging später zerteilt verloren —, war für den großen Ratssaal der Zwölf im Palazzo vecchio zu Florenz bestimmt. Sein Thema war die Schlacht bei Cascina (1364). Aus dieser Schlacht hatte Michelangelo eine Episode gewählt, die Alarmierung der am heißen Tage im Arno badenden Soldaten. Was entstand, war bei geringster Geländeandeutung der Reliefentwurf einer geknäulten Männergruppe, deren Ahn der Kentaurenkampf ist, nur daß die plastischen Komponenten bei größerer Raumtiefe unendlich reicher, klarer, wenn auch nicht bis zur völligen Klarheit gediehen sind. Im Mittelgrund finden sich Partien, die geballt bleiben, die Vorstellung des Raumes ist nicht bis zu letzter Deutlichkeit entwickelt. Wobei allerdings gefragt werden darf, ob es sich hier um ein Unvermögen oder eher um einen bestimmten Formwillen handelt. Das Ausleben im Reichtum plastischer Einzelvorstellungen bleibt das Entscheidende. Besondere Ansprüche des Saalraumes, in den das Fresko kommen sollte, waren, soweit es erhaltene Nachzeichnungen, vor allem die Federzeichnung der Albertina erkennen lassen, nicht berücksichtigt.

Ganz anders daraufhin die Sixtinafresken gesehen.

Die flache Wölbung des gestreckten Saalraums, in die Stichkappen einschneiden, je sechs auf den Langseiten, je zwei auf den Schmalseiten, ist aufgeteilt in ein plastisch gesehenes Architekturgerüst. Fünf Gurte spannen sich unter der Wölbung hin, den gestreckten Spiegel der Wölbung überschneidend, Abschnitte solcher Gurten halten ihn gegen die Schmalseiten. In dieses Gerüst sind die Scharen der Propheten und Sibyllen, der tragenden Kinderpaare, der hockenden Sklaven, der kleinen und großen Darstellungen aus der Genesis eingebunden. In den Stichkappen, den vier großen und den kleinen Zwickeln hausen andere Angehörige dieser gewaltigen Heroenfamilie. Eine Fülle von Figuren, eingeordnet in bestimmte Räumlichkeiten eines idealen architektonischen Gerüstes!

Es liegt nahe, auf die Bedeutung dieser zu klarer Anschauung geformten Heerscharen für die Ausbildung des gestaltenden Vorstellungsvermögens hinzuweisen. Der Zwang, Gebilde aus dem rinnenden Vorstellungsstrom in ein abgeschlossenes Dasein treten zu lassen, zugleich bei der oftmaligen Wiederkehr des gleichen Grundmotivs alle Formmöglichkeiten bis ins letzte auszuschöpfen, mußte für später ein geradezu spielendes Vermögen herausbilden, jeder Schwierigkeit Herr zu werden. Wir bemerken dies auch nur, um später dem Vorwurf, Michelangelo habe sich in seinen zwei letzten Skulpturen „verhauen", begegnen zu können. Das ist nach einer solchen Feuerprobe nicht mehr möglich.

Wichtiger ist, daß Michelangelo hier zum erstenmal die Bedeutung des architektonischen Raumkörpers in seinem Verhältnis zur plastisch gesehenen Figur sich klar machen mußte. Beziehungen in Unterordnung, Erfüllung, Überdrängung tauchen hier auf, und man mag am Ablauf der Arbeit — sie begann an der der Altarwand entgegengesetzten Seite — verfolgen, wie die Rechnung eine immer mutigere wird. Das Herausbrechen des Jonas aus dem Nischenraum zerwirbelt den Raum wie ein Orkan. Die Erkenntnis, daß der Raum, mag er nun unbegrenzter Teil der unendlichen Reihen des Raumes oder architektonisch begrenzter Raum sein, in Beziehungen zur Skulptur treten kann, ging ihm hier auf. Und nicht nur seinen Skulpturen, sondern der ganzen Barockskulptur gegenüber ist von jetzt ab stets die Frage nach dem Verhältnis zwischen plastischem Körper der Skulptur und Raumkörper der Architektur zu stellen. Ohne diese Fragestellung wird man Barockskulptur nicht verstehen, zumal sie weit über das, was Michelangelo sich zugestand, hinausgeht. Er hat schließlich doch stets die Angliederung der plastischen Teile an das plastische Zentrum als ausschlaggebend betont, die spätere Skulptur, extensiver im Ausdruck, dezentralisiert auch Teile und läßt sie in den Wirbeln des Raums umhergetrieben werden. Jene bufera infernal des Innern bei Michelangelo wird äußeres Sturmwehen.

Andrerseits treten Beziehungen zwischen dem plastischen Körper der Skulptur und dem der Architektur auf. Welche Einbindungen, welche Gegensätze, mit anderen Worten: welch Reliefcharakter der gesamten Masse? Eine unendliche Mannigfaltigkeit erschließt sich nun im Spiel der architektonischen Gliederungen und weiterhin der innervierten Körper.

In der griechischen wie in der mittelalterlichen Kunst, die als funktionelle Stile bezeichnet zu werden pflegen, herrscht zunächst das bauliche Funktionengesetz, das im Verhältnis von Kraft und Last, Druck und Widerstand, das heißt im Struktiven, sich auslebt, für Architektur wie Skulptur. Denn ihr Interesse wendet sich anfangs nur den Ponderationen zu, erst nach und nach erstarken in ihr die seelischen Innervationen. Bei dieser Herrschaft der bauenden Funktionen mag es wie in der griechischen Kunst zu einem harmonischen Ausgleich kommen, oder es mag wie in der Gotik die Last vor den emporsteigenden Energien zerstieben. Am Ende dieser Linie, die von strenger Tektonik ihren Ausgang nimmt, liegt ein anderes: das Dekorative. Dieses ist ein Gleichgültigwerden gegen klargerichtete tektonische Funktionen, ein Hin- und Herspielen und Sichverflüchtigen der Kräfte, wie es am deutlichsten im spätgotischen Ornament zutage tritt, aber auch in der gleichzeitigen Baukunst, an hochromanischen Reliefs, pergamenischen Skulpturen beobachtet werden kann. Jedoch ist nicht etwa das Dekorative als höhere Form des Tektonischen zu fassen. Das Dekorative kann die Auflösung des Tektonischen sein, es kann aber auch eine schwächliche Vorstufe bilden, wie solche im Verhältnis der geometrischen zur rotfigurigen Vasenmalerei, des Taddeirondos zum Pittirondo (S. 37), der deutschen Renaissancebaukunst zur Baukunst eines Elias Holl sich ausweist. Sind die Gegenpole innerhalb der bauenden Funktionen das Tektonische und das Dekorative, so kann man den intensiven und den extensiven Ausdruck Gegenpole der seelischen Innervationen nennen. Und nun wäre zu untersuchen, welche Variationen die vier Komponenten dieser zwei Wurzeln der Körperlichkeiten einzugehen vermögen. Einzig die Spätgotik hat ein neues Verhältnis zwischen den Funktionen, die vom Tektonischen zum Dekorativen spielen und den seelischen Funktionen des Animalischen geahnt. Vielleicht hat nicht einmal die Phantastik — seinen eigenen Arbeiten fehlt ganz dieser nordische Zug —, sondern das Wogen dieser zwei Wurzeln den ganz jungen Michelangelo an deutschen Stichen gefesselt. Bei Michelangelo zuerst aber entwickelt sich um diese Zeit bewußt das Verlangen, die Funktionsformen und die Innervationsformen — und diese sind ja erst durch ihn vertieft — innig miteinander zu einen.

Bei solcher Durchflechtung vermögen die lebendigen Körper von ihrem Überschuß an seelischer Innervation den Bauteilen abzugeben — der Schritt ist hier noch nicht gemacht, Karyatidenpaare von Kindern ersetzen noch spielend Lasten tragend das Balustersäulchen, dessen Platz hier einst war. Ebenso wie die ehrwürdigen Funktionen der Bauteile, das Tragende und sich Stemmende der Säule, das Lastende des Gebälks, das Elastischsteigende, auch Emporrauschende des Giebels, sich dem organischen Körper mitzuteilen vermögen — auch dieser Schritt noch nicht entschieden getan, seine Möglichkeit in den Jünglingen nur geahnt. Die Keime solcher Durchdringung des Architektonisch-Funktionellen und des Seelisch-Innervierten entwickeln sich für die Architektur Jahre später in den gefesselten, ihrer architektonischen Funktion enthobenen Säulen der Laurenziana, in den Gliederungen der Medicikapelle, für die Skulptur bereits am Juliusgrabmal. Auch die Gruppe des Sieges (Abb. 78, 79) ist in ihrem reichen Gehalt ohne Empfinden für das Verhältnis von Sockel und Säule ihren Funktionen nach nicht auszuschöpfen. Mit dieser Umdeutung, richtiger Neumischung und Komplizierung ist von Michelangelo der entscheidende Schritt zu barocker Körper-

durchfühlung gemacht: die um das Zentrum des Seelischen kreisenden animalischen Innervationen und die aus dem tektonischen Verband entwickelten Funktionen der bauenden Gliederungen strömen ineinander über. Hier springen die Quellen der Barockskulptur, des Barockreliefs, der barocken Bauplastik.

Und so mag man Michelangelo als Vater des Barock bezeichnen, mit der Einschränkung, daß die folgenden Generationen die Aufgabe nicht konsequent in seinem Sinn gelöst haben, die Auffassung der Funktion und Innervation eine andere wurde, wie er sie dachte.

Diese Wendung in der neueren Kunstgeschichte ist noch in anderer Richtung als nach ihrer produktiven Seite hin beachtenswert. Sie hat ein neues reproduktives Verhältnis zum Kunstwerk begründet. Den seelischen Energien des Betrachtenden wurden von ihr Tor und Tür geöffnet, um in das anschauliche Kunstwerk jeder Art einzugehen. Die überwiegend psychologische Wertung der Kunstschöpfung bereitet sich vor. In der Ästhetik hat diese Strömung ihren Niederschlag und ihre neuerliche Krönung in der Einfühlungstheorie gefunden. Der Unterschied zwischen tektonisch-dekorativen Funktionen und seelischen Innervationen erscheint hier verwischt, vermengt in der Weise, wie sie Michelangelo vermengt. Wir müssen uns aber solcher Komplizierung gegenüber im klaren bleiben, daß hier zwei Ströme ineinanderfließen, die ursprünglich getrennt waren, daß es nicht angängig ist, die Art des kritischen Verhaltens den zweierlei Einfachen gegenüber aus ihrer Mischung heraus zu gewinnen. Man darf eine Säule des Parthenon nicht so ansehen, wie Säulenpaare der Laurenziana. Die kritische Wertung hat ihre Methode immer erneut aus dem sich wandelnden Objekt zu entwickeln, bei gleichbleibender Methode käme es zu schiefen Auffassungen. Die psychisch fundierte Einfühlungstheorie vermag z. B. überhaupt kein Verhältnis zur französischen Klassik um 1670 zu gewinnen. Denn diese Lehre erfaßt nur einen Teil der ästhetischen Werte und streift so unendlich fern an dem Gebiet der reinen Vorstellungen vorüber, an all den Formen, die wirken, nur weil sie da sind, nicht weil sie psychisch ausdeutbar sind. An dieser Stelle strauchelt durchweg der Dilettant, so sehr er sich auch liebend um die Kunst müht. Eine Louvrefassade (vergl. Baukunst des 17/18. Jhhs., S. 231 ff.) wird ihm nie lebendig werden. Ein Grund auch, warum der Dilettant eher den Weg zu Werken der darstellenden Malerei als zu dem Bereich abstrakter Formanschauung der Baukunst findet. Und leider nicht nur der Dilettant!

Noch in die Florentiner Zeit, in den März 1505, fällt der Auftrag auf das Grabmal Julius II. für den neuen S. Pietro in Rom. Ein erster abgeschlossener Entwurf wird vom Papst zur Ausführung bestimmt. Im gleichen Jahr wird mit dem Brechen der Marmorblöcke in Carrara begonnen.

Condivi und Vasari geben eine Beschreibung dieses ersten Entwurfs „isolata da poterla vedere da tutte e quattro le facce". Ein viereckiger Unterbau im Grundrißverhältnis 2 : 3 mit figurierten Nischen, Viktorien und Besiegte, diese gerahmt durch Hermenpfeiler, vor denen nach Condivi die Künste in der Haltung Gefangener stehen, „zu denen auch sie der Tod des Mäzens Julius gemacht habe", nach Vasari neben Künsten und Wissenschaften noch Allegorien der vom Papst unterworfenen Provinzen (Verwechslung mit den Nischenfiguren!). Auf den Ecken des Oberbaus thronen vier Sitzfiguren. Seine Mitte staffelt sich stufenförmig hoch, oben stützen zwei Engel den Toten auf dem Sarkophag. Der Unterbau war nach antiker Art als Grabcella gedacht, man konnte — wir folgen Vasari — in ihn eintreten (von rückwärts) und kam in einen kleinen Ovalraum mit dem Sarg des Papstes. Trotzdem das Marmormaterial zugerichtet wurde, schleppte sich die Arbeit hin, wurde auch während der Arbeiten in der Sixtina nicht recht vorangebracht. Dem Papst lag es näher, zunächst den Neubau von S. Pietro zu fördern, dann erst an sein Grabmal zu denken, wenn schon der Rovere damals bereits die Mitte der Sechziger überschritt. Am 21. Februar 1513 starb er, der Mediceer Leo X. folgte ihm auf den Stuhl Petri. Mit den Erben Julius II. wird 1513 ein neuer Vertrag für das Grabmal, immer noch ein gewaltiges Monstrum, geschlossen (Milanesi, Lettere di Michelangelo 1875).

Die Idee des Freigrabes wird aufgegeben, der Bau mit einer Schmalseite an die Mauer gerückt. Die Flankenseiten erhalten eine Breite von 7,82 m, die Vorderseite von 4,47 m (?), die Höhe des Unterbaus beträgt 3,13 m. (Die Maßangaben bei Thode ungenau, nicht einmal untereinander auf den gleichen Nenner zu bringen. Der palmo hat eine Länge von 0,2234 m.) Auf jeder Seite sollen sich zwei Tabernakelnischen befinden, neben denen wie im ersten Entwurf die Gefangenen stehen. Zusammen also 24 Skulpturen. Was der Vertrag über den oberen Aufbau sagt, ist so wichtig, daß wir es nach Milanesi in der Uebersetzung von Schmarsow (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1884) zitieren:

„Auf die Oberfläche dieses Vierecks kommt ein Sarkophag mit vier Füßen zu stehen, auf welchem Papst Julius sich befindet, und zwar zu Häupten inmitten zweier Figuren auf dem Cassone, die ihn in der Schwebe halten, und zu Füßen inmitten zweier anderer, was im ganzen fünf Figuren auf dem Cassone ergibt, alle fünf über Lebensgröße, beinahe doppelt so groß. Um diesen Sarkophag herum stehen sechs Würfel, auf denen sechs Figuren von ähnlicher Größe Platz finden, alle sechs sitzend. Dann soll sich auf demselben Plan, wo diese sechs Figuren sitzen, über der Seite des Grabes, welche an die Wand stößt, eine kleine Kapelle erheben, etwa 35 Palmen hoch (= 7,82 m) und mit fünf Statuen, welche größer sind als alle übrigen, weil sie vom Auge weiter entfernt sind."

Das ist deutlich genug. Also statt der früheren vier Sitzfiguren des Oberbaus jetzt deren sechs auf Würfeln sitzend. Sie dürften über den Tabernakeln gedacht sein. In ihrer Mitte steht der cassone, der Sarkophag mit dem Papst und vier (Engel-?)Figuren. Im ganzen also immer noch 40 Figuren in Überlebensgröße. Dazu noch drei große Reliefdarstellungen, deren Thema noch festzulegen ist, eine auf jeder Seite zwischen den Tabernakeln. Unklar bleibt nur der Bau der cappelletta, doch handelt es sich sicher nicht nur um eine Wandblende, denn es wird zwar von ihr gesagt, „über der Seite des Grabes, welche an die Wand stößt", nicht aber, daß sie an die Wand flach angelehnt ist. Dem Modell gegenüber, auf das der Vertrag im ersten Teil Bezug nimmt, brauchte man nicht deutlicher zu sein, denn der Vertrag will in erster Linie die Figuren vereinbaren. Dieses Modell ist verloren gegangen, doch werden auf dasselbe die Zeichnung der Uffizien (nur der Unterbau; Thode 209) und die ähnliche, sogenannte Beckerathsche des Berliner Kupferstichkabinetts (Thode 5) bezogen, von denen jedoch die erste kaum Michelangelo zugewiesen werden darf, vielleicht auch nicht einmal die zweite. Eine Kopie nach ihr von Jacopo Sacchetti (Rocchetti) befindet sich ebenso in Berlin (Abb. 35). Wir werden sehen, wie weit diese zuerst von Schmarsow vertretene, dann auch von Thode entschieden verfochtene Auffassung zutrifft.

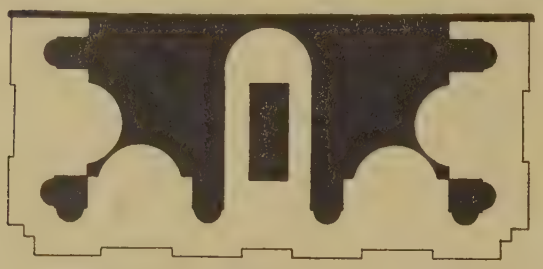
Die weitere Entwicklung des Denkmals ist eine ununterbrochene Kette von Änderungen. Bereits 1516 wird ein neuer, dritter Vertrag geschlossen, der eine bedeutende Reduktion des Grabmalentwurfs von 1513 erkennen läßt. Er ist ebenfalls bei Milanesi abgedruckt.

Nach ihm ist das Modell an der Vorderseite ungefähr 11 Florentiner Ellen breit, ähnlich dem ersten Entwurf durch zwei Tabernakel und die rahmenden Gefangenen gegliedert. Jedoch sind die Flankenseiten, die 1513 an Breite die Vorderseite übertrafen, bedeutend verkürzt. Sie haben nur noch die Breite eines Tabernakels mit rahmenden Gefangenen. Die Zahl der unteren Figuren ist also auf acht Nischenfiguren und acht Gefangene, zusammen auf sechzehn Figuren zusammengeschrumpft (nach dem Vertrag, der die Nischenfiguren, je eine Viktoria mit einem Besiegten unter sich als eine Figur zählt, auf zwölf). Die Höhe des Unterbaus beträgt 6 Ellen. Auch hier zitieren wir den Teil des Vertrags, der sich mit dem Oberbau beschäftigt, wörtlich:

„Oberhalb des ersten Gesimses gerade über den Pilastern, welche die Tabernakel unten einschließen, kommen andere Würfel mit ihrer Verzierung und darauf Halbsäulen, die bis an das obere Gesims reichen, das heißt, es werden acht Ellen vom ersten Gesims bis zum zweiten, das den Abschluß bildet. Auf der einen Seite zwischen den Säulen bleibt ein gewisser Raum leer, der eine sitzende Figur von dreieinhalb Ellen aufnimmt, und ebenso zwischen den beiden anderen Säulen drüben. Zwischen dem Kopf der genannten Figuren aber und dem oberen Gesims bleibt eine leere Fläche von etwa drei Ellen an jeder Seite frei, welche ein Bronzerelief ausfüllt, so daß an der Vorderfassade drei Reliefdarstellungen angebracht werden [d. h. zwei oben und die dritte unten in der Mitte des Unterbaus].

Zwischen den beiden sitzenden Figuren der Vorderseite sodann, gerade über jener für das Relief bestimmten Fläche in der Mitte unten, bleibt ein leerer Raum: mit ihm wird eine Art kleiner Tribuna gebildet, welche die Figur des Toten, das heißt des Papstes Julius, aufnimmt nebst zwei anderen Figuren, welche ihn in die Mitte nehmen, und darüber eine Madonna aus Marmor, die ebenfalls vier Ellen hoch ist.

Über den Tabernakeln der Seitenfassaden oder den Flügeln des Unterbaus kommen die Nebenfronten des oberen Stockwerks, wo an jeder der beiden Wandflächen wieder eine sitzende Figur zwischen zwei Säulen und ein Relief darüber erscheint, gleich denen der Vorderfront."



34. Oberes Geschoß des Juliusgrabmals 1516

Insgesamt also statt der früheren 40 nur noch 24 Figuren. Eine kleine Skizze (Abb. 34), der selbstverständlich nur ein Annäherungswert zukommt, diene zur Erläuterung. Was uns bestimmt, auch im Obergeschoß für die Sitzfiguren Nischen anzunehmen, ist die Tiefe dieser Sitzfiguren, für die damals schon die Blöcke vorhanden waren. Aus einem wenigstens entstand der Moses (Abb. 38). Allerdings ließen diese Nischen sich auch rechteckig denken, bei mangelnder Tiefe hätte man sich wie in der Medicikapelle (Lorenzo Abb. 62) helfen können, indem man in die Rückwand eine Vertiefung meißelte. Immerhin bleiben die Wandstücke zwischen den Nischen fatal dünn. In einem kleinen Modell mochte diese Lösung ganz plausibel erscheinen, in Wirklichkeit war sie ein Unding, denn die Hauptsache, der Papst, verschwand bei nur geringer Schrägansicht vollkommen in der Tiefe der Tribuna.

Nun hat schon Justi aus Anzeichen, auf die wir hier nicht näher eingehen können, geschlossen, daß gegen 1519 noch einmal eine bedeutsame Veränderung in der Fassung des Grabmals eingetreten sei, auch Thode pflichtet ihm bei, ohne daß beide etwas Genaueres darüber vorzubringen wüßten. Auffallend ist, daß Michelangelo plötzlich Ende Juli 1519 nach Rom gereist war, von dort am 6. August wieder in Florenz eintraf. Wir glauben, an dieser entscheidenden Stelle die Entwicklung des Grabmalentwurfs aufhellen zu können, nachdem wir mit aller, den älteren und bedeutenden Forschern geschuldeten Gewissenhaftigkeit die Frage nachgeprüft haben.

Der Übersicht wegen stellen wir zunächst die Hauptmaße gegeneinander:

Teile des Grabmals	Ausführung	Vertrag 1513	Vertrag 1516	Zeichnung
Frontbreite	—	20p = 4,47 m(?)	11 E = 7,70 m	7,65 m
Flankenbreite	—	35p = 7,82 m	ein Tabernakel	?
Untergeschoßhöhe	—	14p = 3,13 m	6 E = 4,20 m	4,50 m
Untere Nischen	—	—	4,5 E = 3,15 m	3,06 m
Gefangene	c. 2,25 m	—	—	c. 2,25 m
Cappelletta	—	35p = 7,82 m (ganze Höhe)	8 E = 5,60 m (bis Gesims)	6,75 m (bis Gesims) 8,55 m (ganze Höhe)
Moses	2,55 m	—	3,5 E = 2,45 m	2,25 m
Madonna	—	—	4 E = 2,80 m	2,97 m

Warum kann die erwähnte Zeichnung (Abb. 35) weder den Entwurf von 1513, noch den — wie es zwar auch nicht behauptet wurde — von 1516 darstellen? Die Höhenmaße der Gefangenen, den beiden ausgeführten im Louvre folgend, sind durchschnittlich 2,25 m. Rechnet man die Gefangenen der Zeichnung auf dieses Maß um, so ergibt sich damit der Maßstab der Zeichnung. Auf dieses Maß bezogen stimmt

auf der Zeichnung die Breite der Frontfassade gleich 7,65 m mit der Maßangabe des Vertrags von 1513 nicht überein, dort ist die Breite nur 4,47 (?) m! Die Höhe des Unterbaus bis zum ersten Gesims einschließlich desselben ist ebenfalls nicht 3,13 m, sondern 4,50 m. Die Höhe der cappelletta über dem Untergeschoß beträgt nach dem Vertrag 7,82 m, in der Zeichnung 8,55 m. Die Proportionen sind also grundverschiedene. Wenn Thode die Breitenangabe des Vertrags von 20 palmi als 26 palmi lesen will, so kämen damit für die Frontbreite doch erst 5,85 m heraus, bei weitem nicht die 7,65 m der Frontbreite auf der Zeichnung. Sogar wenn man zubilligt, 20 sei fälschlich für 30 abgeschrieben, reicht es nicht. Damit wäre eigentlich die Frage, ob die Zeichnung dem Vertrag von 1513 entspricht, unter Ablehnung der bisherigen Ansicht schon erledigt. Doch sind auch noch sonst schwerwiegende Unterschiede vorhanden: Der Vertrag spricht von sechs Sitzfiguren auf Würfeln. Man mag zugeben, daß die Parallelprojektion der Zeichnung zwei Figuren verschwinden ließ, wo sind aber die Würfel? Wir sehen nur Bänke auf Balusterfüßen. Wo sind die vier Füße des Sarkophags? Warum sind die großen Engel zu Häupten des Papstes und die fackelhaltenden Putti zu Füßen im Vertrag als gleichartige Figuren gezählt? Wo sind die fünf Figuren der cappelletta, größer als die übrigen? Auf der Zeichnung ist größer nur das Hochrelief (!) der Madonna im Oval, einer Art Mandorla, die außenstehenden beiden Figuren haben nur die Größe der Gefangenen. Und schließlich: kann denn diese flache Wandblende als cappelletta bezeichnet werden, wo nicchia das treffendere Wort wäre? Die Fortsetzung der unteren Pilaster hier oben durch die Sockel mit den Atlantenputti, die für die Rhythmik des oberen Aufbaus höchst wertvoll sind, werden nicht erwähnt, trotzdem diese Atlantenputti in der Größe denen am Fußende des Sarkophags gleichen, die als wichtig gezählt werden. Wir glauben, daß diese knappen klaren Tatsachen die Meinung, die Zeichnung gäbe den Entwurf von 1513 wieder, erschüttern.

Wie weit stimmt sie mit dem Vertrag von 1516 überein? Seine Größenangaben sind, wie der erste Teil des Vertrags besonders betont, nur ungefähre. Nimmt man die Elle mit 0,70 m an, so ist das Verhältnis der Vorderfront nach Breite zu Höhe etwa 7,70 m : 4,20 m, was sich der Zeichnung mit 7,65 : 4,50 annähert. Ebenso nähern sich die Größen der Nischen mit 3,15 m und 3,06 m. Über die Gefangenen sagt der Vertrag nichts. Die Größen der oberen Sitzfiguren sind nach dem Vertrag 2,45 m, auf der Zeichnung allerdings nur 2,25 m, also gleich den Gefangenen des Untergeschosses, der ausgeführte Moses ist 2,55 m hoch. Im Vertrag wird die Höhe des oberen Aufbaus mit 5,60 m angegeben. Die Höhe der Cappellettanische auf der Zeichnung ist 8,55 m, die Gesimshöhe 6,75 m. Die Maßangaben des Vertrags nähern sich also in wichtigen Verhältnissen der Zeichnung, nur im oberen Aufbau stimmen sie nicht überein. Der Durchschnitt des 1516 geplanten Aufbaus (Abb. 34) zeigt weiter, daß dieser obere Aufbau sich auch sonst von der Zeichnung unterscheidet. Die Sitzfiguren sind nicht zwischen „Säulen auf Würfeln mit Verzierung" untergebracht in einem „gewissen leeren Raum", sondern paarweis zu einer Gruppe vereinigt. Der Sarkophag steht nicht „in einer Art kleiner Tribuna", denn die Putti zu Füßen überschneiden deren Stirnpilaster. Trotz dieser Unterschiede bereitet aber der Vertrag von 1516 die Keime der Zeichnungen vor, und das ist hochbedeutsam: das Untergeschoß stimmt überein, wichtiger, daß auch Einzelheiten des Obergeschosses sich ähneln. So „vier Sitzfiguren", je zwei über Eck gestellt. Die trennenden „Würfel mit Verzierungen" sind zu Sockeln mit Puttiatlanten umgeformt. Sollten sie Leuchter tragen? Wir glauben, nein, denn diese hätten schlechte Überschneidungen ergeben. Der Sarkophag steht zwar nicht in der „Tribuna", wohl aber öffnet sich als Hintergrund für ihn eine Tribunanische. Nur „zwei große Figuren stützen den Papst zu Häupten", über ihm schwebt die „Madonna, 2,80 m hoch", was ziemlich genau dem Maß der Zeichnung = 2,97 m entspricht. Neu tauchen die Standfiguren zu Seiten außerhalb der Nischen auf. In ihnen keimt die erste Idee jener vita contemplativa und vita activa auf, die später in Rahel und Lea Verwirklichung fand. Gleich dem Projekt von 1516 läßt sich dieser ganze Aufbau bei einer geringen Tiefe der Flankenseiten entwickeln, für deren Gliederung ein von Gefangenen gerahmtes Tabernakel genügt.

Und so halten wir uns zu folgendem Schluß berechtigt: Die wichtige Zeichnung (Abb. 35) stellt entgegen der bisherigen Ansicht nicht den Entwurf von 1513 dar. An den Vertrag von 1516 dagegen erinnern eine Anzahl Elemente, die jedoch abgewandelt, zum Teil vereinfacht sind. Zwei Figuren tauchen neu auf, die später wichtige Bestandteile der letzten verkümmerten Fassung wurden. Die Zeichnung gibt also eine Fassung des Juliusgrabes nach 1516 und wird damit zu einem sehr wichtigen Bindeglied in der Entwicklung des Denkmals. Es ist höchst wahrscheinlich, daß diese Fassung 1519 bei dem Aufenthalt Michelangelos in Rom abgesprochen wurde, kaum möglich, daß sie erst später (1525/1526,

als Fattucci um Zeichnungen für die Weiterführung der Arbeiten bittet) entstand. Da die Originalzeichnung in Rom in fremden Händen war, erklären sich auch die verschiedenen, bewundernden Kopien.

Wir geben Schnitte in der Höhe der unteren Sockel und der Atlantensockel (Abb. 36, 37). Dabei setzen wir ein genügendes Vermögen des Lesers voraus, um mit ihrer und der Zeichnung Hilfe den Entwurf, wie er gegen 1519 Gestalt angenommen hatte, sich körperlich vorzustellen. Die Ansicht ist von vorn, übereck und von den Seiten gleichmäßig wohllautend. Aus dem Architekturkörper des Unterbaus drängen sich die Körper der Gefangenen vor, Versinnlichungen der tragenden Pilasterkräfte. Die Hermenendigungen der Pilaster gestalten das plastische Spiel nach oben noch drängender. In Gegenbewegung zu den Gefangenen ziehen sich die Nischen in den Körper hinein: plastische Körper und Raumkörper sind so in Beziehung gesetzt. Diese Beziehungen werden kompliziert durch die plastischen Körper der Viktorien mit Unterworfenen in den Nischenräumen, wobei die wechselnde Höhe aller Köpfe eine schöne Girlandenbewegung ergibt, die das Vor und Zurück wieder verknüpft. In der Mitte der Front eine Relieftafel. Die Flanken wiederholen das Doppelmotiv der Front einmal. Ein Gesims, reicher als der Sockel verkröpft, schließt den Unterbau ab.

Oben finden die Pilaster ihren Ausklang in den geschweiften Sockeln mit den Atlantenputti. Übereck je eine Gruppe von Sitzfiguren auf einer quadratischen Bank. Zwischen ihnen baut sich pyramidal der Sarkophag auf, — man erinnere sich, daß dieser pyramidale Aufbau schon im frühsten Entwurf geplant war. Die kleinen Fackelträger zu Füßen des Toten lassen die Atlantenputti hier oben ausklingen, die sitzenden Figuren dagegen bereiten das Funktionsmotiv der aufgerichteten Papstfigur und der aufschwebenden, stützenden Engel vor. Nur in der sakralen Vorderansicht wird die hochschwebende Madonna mit dem Kinde sichtbar, die Bewegung der Sarkophaggruppe ins befreite Empor lösend. Die ruhigen Standfiguren auf den äußersten Seiten ergeben die neutrale Basis für dieses Empor, zugleich die Überleitung von den Sitzfiguren, die Lösung des Gefangenenmotivs. Das Endergebnis dieser architektonisch-funktionellen, immer befreiter steigenden Ausdrucksbeziehungen, das endgültige Empor, ist wie der Schlußsatz einer Symphonie vorbereitet im Einleitungsmotiv, den schwebendstehenden, hochweisenden Viktorien. Der abschließende Raumwert der großen Schlußnische will als Rahmen mit diesem plastischen Zusammenspiel in eins gesehen werden.

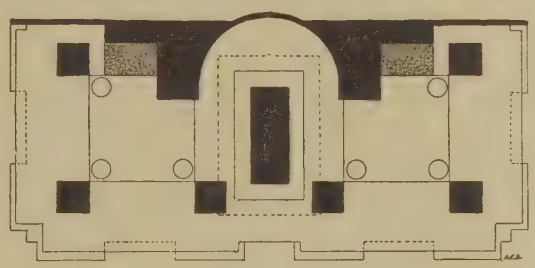
Brockhaus (Michelangelo und die Medicikapelle) hat den Versuch gemacht, das Grabmal aus der Messe für die Verstorbenen zu erklären: die Gefangenen würden verstorbene Gläubige darstellen, die sich aus den Fesseln der Sünde befreien, „der Tod ist verschlungen in den Sieg, die Engel mögen die Seele des Verstorbenen aufnehmen und diese möge der Gemeinschaft der Heiligen gewürdigt werden". Wir bezweifeln, ob die anschaulichen Vorstellungen Michelangelos auf die Stufe von Illustrationen herabgestimmt werden dürfen, die Grundstimmung scheint uns jedoch in dem Grabmal die gleiche wie in der Messe.

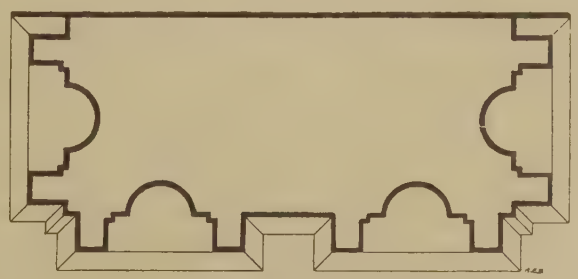
In den Skulpturen — einige reifen in dieser Zeit der Vollendung entgegen — wäre dies architektonisch-funktionelle Grundmotiv des Empor zerlegt in eine Überfülle von Innervationen des Seelischen, die in die Funktion des Architektonischen eingebunden völlig dieses durchsetzt hätten. Darin liegt die Bedeutung dieses Entwurfs: die zögernden Ansätze der Sixtina sind reif geworden, die Vermählung der Funktionen ist eingetreten (S. 43). Gewiß, der Umfang des Entwurfs ist eingeschränkt, sein innerer Gehalt aber gewachsen. Doch eine Kritik: Mit Bedacht steigern sich die Proportionen der Skulpturen nach oben. Am Untergeschoß aber bleiben sie gleich, obschon tektonische Verhältnisse und Raumzonen beider Skulpturengruppen verschiedene sind. Damit werden Grundbedingungen der Anlage verwischt, statt geläutert. Die Sixtinadecke war hier glücklicher gedacht.

Dann allerdings, ermüdet durch die Aufwendung von gestaltender Kraft, von anderen Aufgaben gedrängt, lange abwesend aus Rom, durch politische Ereignisse gemartert, versinkt das Interesse Michelangelos am Werk. 1525/1526 bittet ihn Fattucci, der Vertrauensmann in Rom, um Zeichnungen, auch soll ein neuer Vertrag gemacht werden. Ende 1531 weigert er sich, die Leitung des Werks beizubehalten. Am 29. April 1532 endlich wird ein neuer Vertrag geschlossen, auf den das heutige Denkmal in S. Pietro in Vincoli (Abb. 39) zurückgeht. 1542 wieder ein Vertrag, im Februar 1545 erreicht die Tragödie qualvoll ihr Ende.

Von den für die früheren Denkmalsfassungen bestimmten Skulpturen sind folgende erhalten: Der „gefesselte“ und der „sterbende Sklave“ im Louvre (Abb. 41, 42), beide in Einzelheiten nicht ganz vollendet, die vier unvollendeten Gefangenen in der Accademia zu Florenz, einst in der Grotte des Boboligartens (Abb. 43—46). Die beiden ersten schon früher begonnen, die vier anderen erst nach 1519. Der Moses (Abb. 38), eine der für den oberen Teil des Grabmals geplanten Sitzfiguren, bereits 1506 begonnen, und wesentlich in den Jahren 1513/16 gefördert. Man möchte ihn gern auf den Zeichnungen dargestellt sehen, doch entspricht ihm die dort Moses zu benennende Figur nur ungenau. Da dies aber in gleicher Weise bei den Sklaven der Fall ist — die raschlaufende Feder Michelangelos hat sich kaum an ein erst der Vollendung entgegenreifendes Werk eng angeschlossen, auch der Kopist wird hier verändert haben —, so besagt dies wenig oder nichts gegenüber den anderen, schwerwiegenden Gründen für die Einreihung der Zeichnung. Der Moses nahm später den Mittelplatz des Grabmals in S. Pietro in Vincoli ein.

Von den übrigen dort zur Aufstellung gelangten Figuren sind Lea und Rahel (Abb. 48, 49) schnelle Arbeiten Michelangelos um 1542 in dem typisierenden Stil seiner ultima maniera





35. Juliusgrabmal 1519 nach Sacchetti
36. Schnitt durch das Obergeschoß
37. Schnitt durch das Untergeschoß

38. Michelangelo, Moses. Rom

(vergl. S. 80). Die liegende Papstfigur des Oberbaus stammt aus gleicher Zeit. Vasari nennt als ihren Bildhauer Tommaso di Pietro Boscoli, mehr als einige Anweisungen mag Michelangelo für sie nicht erteilt haben. Sibylle und Prophet, sitzend in Nischen zu ihrer Seite, sind ebenfalls von ihm konzipiert und von Raffaello da Montelupo in dieser Zeit vollendet. Die Madonna über dem Papst, eine Freifigur in einer Nische, ist von Michelangelo angelegt, ausgeführt wurde sie von Fancelli und Raffaello da Montelupo.

Der untere Bauteil des Grabmals (Abb. 39), das bis auf Verschiebungen in Einzelheiten mit der Zeichnung übereinstimmt, in Werkstücken schon seit 1513 in Arbeit. Er erhielt einen reichen Groteskenschmuck, ähnlich den Sansovinogräbern. Bei der endgültigen Verwendung sind manche Veränderungen und Unstimmigkeiten eingetreten, als Rahmen für den

39. Michelangelo und Mitarbeiter, Grabmal Julius II. Rom

Moses ist das Groteskenwerk zu zart. Der obere Teil bereits vorgeahnt in der Zeichnung, aber erst 1542 von Michelangelo entworfen. Seine Kahlheit verrät die Eile, mit der man das Ganze zu Ende bringen wollte, aber auch die von allem Dekorativen sich lösende Gesinnung des gealterten Meisters.

Nach unseren Ausführungen über die Matthäusfigur, die Sixtinafresken und den Werdegang des Grabmals dürfen wir hier von einer eingehenden Würdigung der von Michelangelo eigenhändig geschaffenen Figuren um so eher absehen, als sie wesentliche Züge nur bereichern, nicht verändern würden.

Das Grundmotiv des „sterbenden Sklaven“ (Abb. 42) ist ein Gleiten nach unten, die Konturlinien rinnen abwärts. Die Säule der rechten Körperhälfte steht noch, weist aber

40. Michelangelo, Studienzeichnung. Oxford

bereits einen Knick auf. Die linke Körperhälfte sinkt nach vorn weg. In diesem Bein zeigt Michelangelo, was er unter Entweichen der Innervationen verstand. Der Oberkörper ist mit einem Tuchband an den hinten zu denkenden Pfeiler gefesselt, mit schlafmüder Mattigkeit hängt sich die rechte Hand in eine Schlinge, das Haupt neigt sich auf die Schulter:

E come l'uom che di trottare è lasso
(Dante)
(Wie einer, der vom Wandern müde).

In einer Gegenbewegung verklingt die letzte Spannung: ein Recken des linken Armes, ehe todestiefer Schlaf Körper und Geist lösen. Ein Stück des unten noch stehengebliebenen Steins läßt die Bildung eines Affen erkennen. Wir glauben, daß es sich hier um den pietätlosen Witz eines späteren Bildhauers handelt, der mit ein paar Meißelschlägen einen zufälligen, ungefähren Anklang unterstrich. — Verzweifelndes Auflehnen einer Titanennatur in dem „gefesselten Sklaven" (Abb. 41). Stemmen des ganzen Körpers nach oben, beide Füße treten voll auf. Oberkörper und Armmuskeln pressen auseinander, um die Banden des unerbittlichen Geschicks zu sprengen. Der Ausklang dieses hoffnungslosen Ankämpfens im Haupt: er wendet es nach oben, dem toten Papste zu, mit großen flehenden Augen, und weiß, daß auch sein Schicksal erfüllt ist. Beide Figuren heut im Louvre schlecht aufgestellt. Die Gefangenen der Accademia (Abb. 43—46) variieren in großartiger, plastisch gesteigerter Weise diese Motive, das Tektonisch-Funktionelle des Sockelgeschosses und das Seelisch-Innervierte der lebendigen Körper unlösbar zusammenschweißend. Das Niederlastende eines Geschicks, schwerer als Bergesmassen, ist hier im Gegenspiel zu dem oberen triumphalen Aufsteigen noch stärker herausgearbeitet. Die Studienzeichnung in Oxford (Abb. 40; Thode 407) gestattet, den Vorstellungsprozeß für diese Skulpturen zurückzuverfolgen. Man tut einen Blick in die Kombinationsfähigkeit der Vorstellungskraft Michelangelos. Da die Hand eine Studie für die Lybica der Sixtina ist, der Oberkörper des Jünglings für den neben ihr befindlichen Knaben, läßt sich das Blatt auf etwa 1511 datieren.

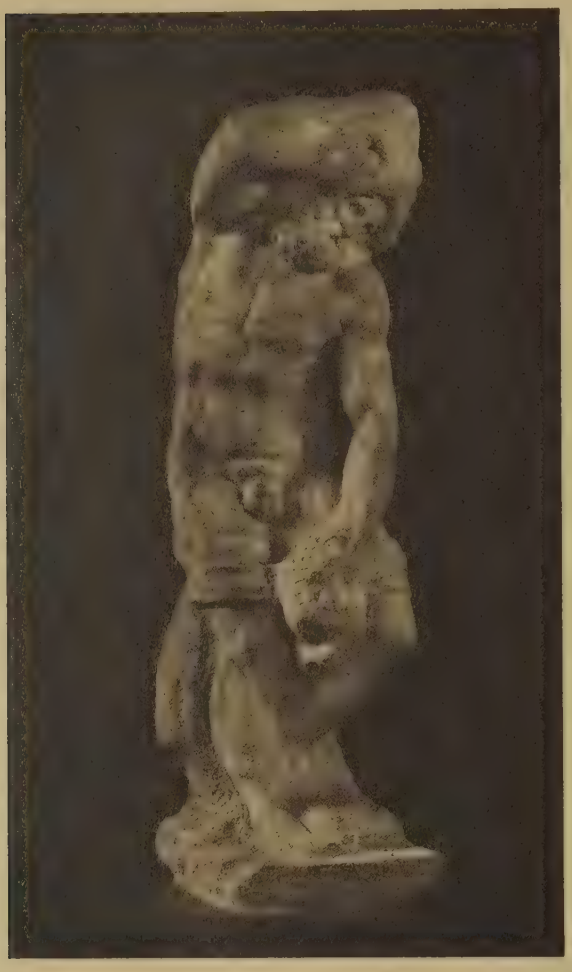
Der Moses (Abb. 38) steht dort im ursprünglichen Gesamtbau, wo die unteren Wirbel sich endgültig in ein Empor auflösen wollen, drohender Wächter des Gesetzes und des Toten. Die Figur ist sprungbereit, das aufgestemmte Bein von gewaltiger Kraft, wie der Bug eines Schiffes die Wogen der Gewandung durchbrechend. Das andere Bein, zurückgesetzt, soll

41. Michelangelo, Gefangener. Paris.

42. Michelangelo, Gefangener. Paris.

den Körper federnd nach vorn werfen. Der Oberkörper reckt sich hoch: unten wenige Horizontalfalten, oben lauter steigende Vertikalfalten. Der Kopf dreht sich mit einem Ruck zur Seite. Die mächtigen Arme sind an den Körper gepreßt, die Hände wühlen im Bart und pressen gleichzeitig seine wogende Fülle an den Leib. Soll man an einen bestimmten historischen Moment aus der Moseslegende denken? Wohl kaum, die Charakteristik ist summarisch. In dieser Persönlichkeit drängt ein ungeheures Temperament zur Entladung, aber es wird gebändigt von einer noch fürchterlicheren Energie. Ein Stück Julius und ein Stück Michelangelo stecken in der Figur. Man spricht leise vor ihr, sie könnte mit Blicken morden. — Ihr Vergleich mit der Johannesfigur Donatellos im Florentiner Dom gehört zu den primitiven Übungen der Kunstbetrachtung. (Über einen anderen abbozzo vergl. S. 220.)

Endlich mögen noch Anregungen für einzelne Motive vermerkt werden, da der Vergleich sehr schön zeigt, wie ein neues Ausdrucksbedürfnis äußerliche Anregungen verarbeitet. Für die Viktorien kann man auf das Relief Bertoldos (Abb. 1) verweisen, ihre gemeinsame Stammutter ist die Antike, die sie ähnlich an Triumphbogen verwandte. Mit einem Grabmal, dem des Kardinals Zeno in S. Marco zu Venedig, verband sie auch Antonio Lombardo 1505. Für die Gefangenen mag im allgemeinen an die Sebastiandar-



43. 44. Michelangelo, Unvollendete Gefangene. Florenz

stellungen der Zeit, im besonderen an die Marmorfigur Antonio Rosselinos in der Collegiata zu Empoli (1447) erinnert werden. Gefesselte Unterworfene gab auch die Antike in den Daciern vor der Attika des Konstantinsbogen. Schon Antonio del Pollajuolo hatte Sitzfiguren als Reliefdarstellungen in symbolischer Bedeutung an den Grabmalen Sixtus IV. 1484—93 und Innozenz VIII. 1492—97 in S. Pietro verwandt, ihm ist auch Andrea Sansovino mit den Prälatengräbern in S. Maria del Popolo zu Rom 1505 und 1507 gefolgt. Die Sitzfiguren Michelangelos stammen aus dem Geschlecht der Propheten und Sibyllen in der Sixtina. Ebenso die Atlantenputti schon in der Sixtina erscheinend. Die Art der Verbindung des Toten — man spräche besser von einem Auferstehenden — mit den stützenden Engeln ist neu und auf das Barockgrabmal von größtem Einfluß, doch schon am Grabmal des Kardinals von Portugal von Antonio Rosselino in S. Miniato bei Florenz (1461) nahten sie ihm, der eine die Krone des Lebens tragend. Anklänge des Propheten und der Sibylle am endgültigen Grabmal an die Skulpturen der Medicikapelle sind von Justi vermerkt, für uns ergibt diese Anlehnung den Beweis abhängiger Schülerarbeit. Dagegen stellen sich bei der Rahel Erinnerungen an die trauernde Barbarin der Loggia dei Lanzi in Florenz ein, die seit der ersten Hälfte des 16. Jhhs. in der Antikensammlung der Familie della Valle zu Rom nachweisbar ist.

45. 46. Michelangelo, Unvollendete Gefangene. Florenz

Während der höchsten Anspannungen um das Juliusgrabmal entsteht noch eine Arbeit, die wenigstens kurz erwähnt werden soll: die Christusfigur mit dem Kreuz in S. Maria sopra Minerva zu Rom.

Der Auftrag kam 1514. Bei seinem Abschied von Rom 1516 läßt Michelangelo die Figur unvollendet zurück, da ihm eine schwarze Ader des Marmors, die sich über das Gesicht zog, die Arbeit verleidet hatte. Man quält ihn, die Skulptur zu vollenden, schließlich beginnt er mit einem neuen Block 1519 die Arbeit von vorn. Die Figur wird April 1520 fertig und nach Rom gesandt, wo sie in einer eigens für sie entworfenen Nische aufgestellt werden soll. Dies unterbleibt, und noch schlimmer, ein Bildhauer untergeordneten Ranges, Pietro Urbano, retuschiert sie an Füßen, Händen und Gesicht, vielleicht auch sonst noch. So ist diese Figur für Michelangelo charakteristisch nur in ihrem allgemeinen Bewegungsmotiv, in der Drehung um den Kreuzstamm, die in Kontraposten durchgeführt wird, und in der besonderen Auffassung: ein triumphal stehender Christus mit dem Zeichen seiner größten Erniedrigung, dem Kreuz. Die weichlich matte Gesamtwirkung trotz wundervoller Partien des Körpers (Rücken) möchte man gerne auf das Schuldkonto Urbanos setzen. Die Figur steht heute frei vor einem Pfeiler der Kirche; da sie gerahmt vor einer Nische gedacht war, verpufft so manches von ihrer Gesamthaltung. Der Einfluß dieser Figur ist aber weithin zu verfolgen.

Im Verfolg der Schicksale des Juliusgrabes sind wir weit in den Jahren vorangeeilt. Nach Vollendung der Sixtinafresken wechselt Michelangelo verschiedentlich mit seinem Auf-

47. G. L. Bernini, Maria Magdalena. Siena (S. 249)

enthalt in Florenz und Rom, bis ihn die Arbeiten am Entwurf der Fassade von S. Lorenzo 1516—20, an der Grabkapelle der Medici seit 1520, der Laurenziana seit 1523 dauernd an Florenz fesseln. Erst die Kriegsjahre 1526—30 unterbinden dann die künstlerische Tätigkeit, schließlich auch ihn in ihren Tumult hineinziehend. Das Jahr 1529 wird für Florenz kritisch. Es ergreift gegen den Mediceerpapst Clemens VII. Partei, auch Michelangelo folgt dieser Flutwelle freiheitlicher Begeisterung. Unter seiner Leitung — er studiert zu diesem Zweck die Werke von Ferrara — wird die Stadt befestigt, jedoch von den Kaiserlichen, mit denen sich Clemens bereits 1529 ausgesöhnt hatte, am 12. August 1530 eingenommen. Michelangelo hatte in einer ahnungsvollen Aufwallung von Angst die Stadt, wie schon einmal 1494, in geheimer Flucht am 21. September 1529 verlassen und war nach Venedig gegangen, um von dort vielleicht nach Frankreich sich zu wenden. Beziehungen hatte er (S. 29, 34), man hätte ihn mit offenen Armen aufgenommen; auch hatte er, wie aus seinem Brief vom 25. September hervorgeht, bereits länger mit diesem Gedanken gespielt. Er kehrt aber Ende November nach Florenz zurück, wohl in dem Gefühl, sonst ehrlos eine Sache zu verraten, die er zur eigenen gemacht hatte. Nach der Einnahme der Stadt wird über ihn am 30. September 1530 die Acht ausgesprochen, falls er sich nicht bis zum 6. Oktober auf Gnade und Ungnade stellen würde. Er kriecht aus seinem Versteck hervor, erhält vom Papst Verzeihung und soll an der Medicikapelle weiterarbeiten.

Die Grabkapelle der Medici, die sogenannte Sagrestia nuova an S. Lorenzo in Florenz, ist das zweite große Werk Michelangelos, in dem Baukunst und Skulpturen eine Vermählung eingehen. Sie ist symmetrisch gedacht zu der Sagrestia vecchia, der alten Sakristei von Brunellesco, die einzig für die vorbereitenden Funktionen des Gottesdienstes benutzt wird. Die Anregung zur Grabkapelle gab der Wunsch des Kardinals Giulio, später Clemens VII., für vier Angehörige seines Hauses eine gemeinsame Gedächtnisstätte zu errichten. Diese vier sind: 1. Lorenzo il Magnifico (1449—92), der Onkel des Kardinals; 2. Giuliano (1453—78), der Bruder des vorigen und Vater des Kardinals, dem auch verschiedentlich der Beiname il Magnifico gegeben wird; 3. Giuliano (1479—1516), Herzog von Nemours, der Sohn Lorenzo Magnificos, ein Vetter des Kardinals; 4. Lorenzo (1492—1519), Herzog von Urbino, ein Enkel Lorenzo Magnificos. Für kurze Zeit tauchte der Gedanke auf, auch die Gräber für die beiden Medicipäpste, Leo X. (1475—1521, seit 1513 Papst), früher Giovanni genannt, einen Bruder des Herzogs von Nemours, und für Clemens VII. (1478—1534, seit 1523 Papst), den Auftraggeber, hier zu errichten.

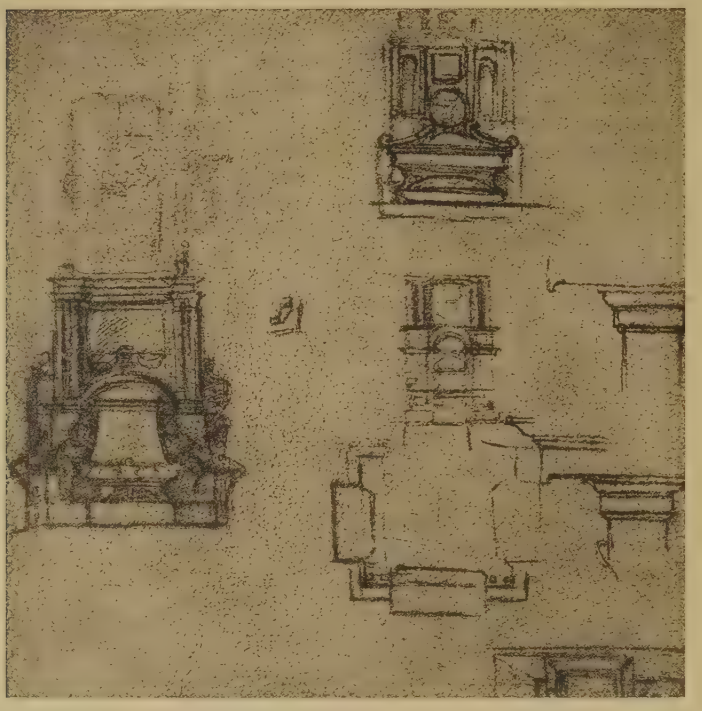
48. 49. Michelangelo, Lea (vita activa) und Rahel (vita contemplativa). Rom

Die Geschichte der Kapelle und der Grabmale erläutert eine tabellarische Aufreihung der wichtigsten Entwicklungsdaten, zusammengestellt aus den überlieferten Nachrichten, wie sie in der Hauptsache bei Milanesi abgedruckt sind, für die aber auch Freys „Studien zu Michelangelo“ (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1896) heranzuziehen sind:

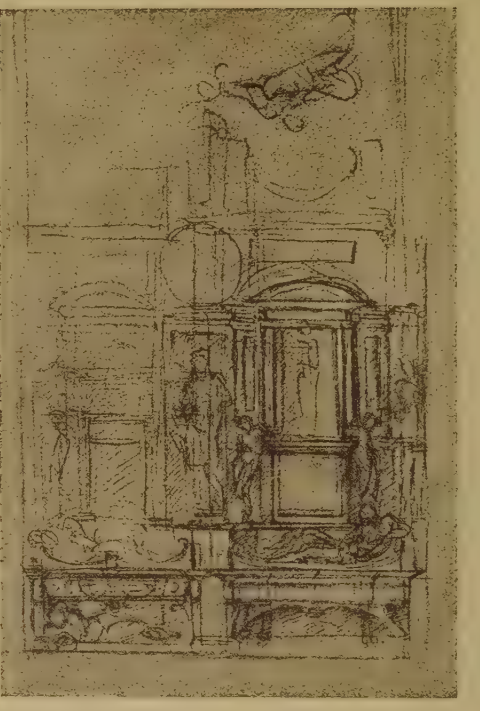
Daten	Mitarbeiter	Gesamtplan	Architektur u. Dekoration	Skulptur	Verschiedenes
1520. 23. XI.	. . . . .	Entwürfe der Kapelle und eines Freigrabes, quadratisch, achteckig, ein- und zweigeschossig, kasten- und triumphbogenartig, für vier Gräber der Magnifici und der Herzöge.	. . . . .	Den Zeichnungen nach schon an Liegefiguren auf den Sarkophagdeckeln gedacht.	. . . . .
1521. Ende III.	. . . . .	. . . . .	Bau der Kapelle begonnen.	. . . . .	. . . . .
10. IV.	Stefano di Tommaso, Bauleiter.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	M. nach Carrara, wo Marmorblöcke auf Grund von kleinen Modellen und Zeichnungen, darunter eine sitzende Madonna, verdingt werden.
	Cecone arbeitet an den Gesimsen.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .

Daten	Mitarbeiter	Gesamtplan	Architektur u. Dekoration	Skulptur	Verschiedenes
1521. V.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	M. wieder in Florenz.
VII.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	M. in Carrara.
1521/22.	. . . . .	Durcharbeiten des Denkmalgedankens. Bestimmte Anhaltspunkte fehlen, doch ist eine größere Anzahl von Entwürfen erhalten.	. . . . .	Noch keine großen Modelle.	. . . . .
1522. IV.	. . . . .		. . . . .	. . . . .	Der Marmor wird aus Carrara angemahnt.
1523 Frühjahr	. . . . .		. . . . .	. . . . .	M. möchte die Arbeiten am Juliusgrab aufgeben.
XII.	. . . . .	M. in Rom, wo mit Clemens VII. neue Abmachungen über die Grabmale getroffen werden.	. . . . .	. . . . .	. . . . .
1524. I.	. . . . .	. . . . .	Die Kuppel wird vollendet.	M. beginnt das Holzmodell eines der beiden Denkmale.	. . . . .
4. II.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Ein Sarkophag mit modellierter Figur in der Kapelle aufgestellt.	. . . . .
II.	. . . . .	. . . . .	Das Gewölbe eingerüstet.	. . . . .	. . . . .
29. III.	Andrea Ferrucci zur Beaufsichtigung der Wandarchitektur.	. . . . .	Architektur der seitlichen Wandintervalle begonnen.	. . . . .	. . . . .
4. IV.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	2 Figuren werden in Carrara im Rohen zugemeißelt.	In Carrara ist noch ein Block für eine liegende Figur zu brechen.
IV.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	M. an Tonmodellen beschäftigt bis zum Oktober.	. . . . .
V.	. . . . .	Salviati schlägt noch Denkmale für Leo X. und Clemens VII. vor. Fattucci mahnt M. darum.	. . . . .	. . . . .	. . . . .
Anf. VI.	. . . . .	M. sendet dafür Entwürfe nach Rom, „la fantasia circa le due sepulture“.	Architektur des einen Grabmals fast vollendet.	. . . . .	. . . . .
Mitte VII.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Um mit der Arbeit zu beginnen, muß M. Eintreffen der Marmorblöcke aus Carrara abwarten.
21. VII.	Bernardino di Pier Basso. Dagegen Andrea Sansovino abgewiesen.	Papstgräber werden aufgegeben.	. . . . .	Marmorblöcke in die Kapelle gebracht.	. . . . .
VIII.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	M. beginnt die Arbeit an den Skulpturen.	. . . . .
X.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	2 Blöcke nach der Kapelle gebracht, einer für eine Liegefigur.	. . . . .
1525. Sommer	. . . . .	. . . . .	. . . . .	M. arbeitet an den Sarkophagfiguren. 2 Figuren in Carrara zugehauen und verschifft. Andere ebenfalls zugehauen.	. . . . .
24. X.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	4 Tageszeiten noch unvollendet, 4 Flüsse noch nicht begonnen.	. . . . .
1526. III.	Giovanni da Udine für Verzierung der Kuppel erbeten.	. . . . .	. . . . .	Modelle von 8 Figuren sollen bis September fertig werden, 4 davon schon bald.	. . . . .

Daten	Mitarbeiter	Gesamtplan	Architektur u. Dekoration	Skulptur	Verschiedenes
1526. 17. IV.	. . . . .	. . . . .	Das 1. Grabmal für Giuliano ist fertig, die Werkstücke des 2. sind zugeschnitten. Stuckierung und Bemalung der Kuppel soll in Angriff genommen werden.	Herzog Giuliano ist begonnen, der andere soll Anfang Juli begonnen werden. Ferner begonnen die Tageszeiten und die Madonna für die „Sepoltura di testa", dagegen noch nicht die 4 Flüsse.	. . . . .
1527/29.	— — — — — —	Die kriegerischen Unruhen unterbinden den Fortgang der Arbeit.	— — — — — — —	— — — — — — —	— — — — — — —
1530. Herbst	. . . . .	Die Arbeit wird erneut aufgenommen.	. . . . .	. . . . .	. . . . .
1531. 19. VII.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	3 Figuren begonnen.	. . . . .
29. XI.	. . . . .	. . . . .	Mini empfiehlt, die Architektur der Gräber aufzustellen.	Mini berichtet an Valori, daß er die Statue der Nacht, der „anderen Frau" und des „Alten" (Tag?) gesehen habe, letzterer erst begonnen. Auch die Madonna und Lorenzo seien noch unvollendet.	. . . . .
XII.	Giovanni da Udine wiederum von M. erbeten für „große Historien". Derselbe fertigt nun einen Entwurf.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .
1532. VIII.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	M. mit Montorsoli nach Rom.
1533. Frühjahr	. . . . .	. . . . .	Giovanni da Udine arbeitet an der Kuppel.	. . . . .	. . . . .
VI.	Montorsoli.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	M. nach Florenz.
VII.	Montorsoli soll die Oberleitung erhalten.	. . . . .	Giovanni da Udine an der Arbeit.	Montorsoli beendet den Giuliano und legt später die letzte Hand an den Lorenzo.	. . . . .
Ende VII.	Tribolo.	. . . . .	. . . . .	Tribolo soll Himmel und Erde ausführen.	. . . . .
X.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Tribolo macht für Himmel und Erde nach den kleinen Modellen Ms. große Modelle.	. . . . .
	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Montorsoli arbeitet den Cosmas unter Ms. Aufsicht.	. . . . .
1534.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Statuen der Herzöge beendet.	. . . . .
	Raffaello da Montelupo.	. . . . .	. . . . .	Raffaello arbeitet den Damian unter Ms. Aufsicht.	. . . . .
Herbst	. . . . .	. . . . .	Giovanni da Udine gibt die Arbeit auf, das Vollendete später entfernt.	Die Herzöge sind noch von M. aufgestellt, nicht aber die Sarkophagfiguren.	M. verläßt Florenz.
25. IX.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Clemens VII. †.
1545.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Die Kapelle wird eröffnet, in ihr von jetzt ab regelmäßiger Totenkult gehalten.
1555.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Madonna, Cosmas und Damian aufgestellt.	. . . . .
1559.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Die Leichen der Magnifici in die Kapelle überführt.
1563.	. . . . .	Von Vasari der Versuch gemacht, die Vollendung der Kapelle zu betreiben, doch enthüllt M. nicht seine Intentionen, die Cosimo wünscht.	. . . . .	. . . . .	. . . . .
1564. 18. II.	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	Michelangelo †.



50. Michelangelo, Medicigrabmal (I. Plan). London



51. Michelangelo, Medicigrabmal (II. Plan). London

Aus dieser Zusammenstellung der überlieferten Nachrichten läßt sich mit genügender Klarheit der Gang der Arbeiten herauslesen. Ende 1520 und Anfang 1521 wägt Michelangelo in Skizzen verschiedene Ideen gegeneinander ab, wobei schließlich der I. Plan eines zentralgestellten Freibaus (Abb. 50; Thode 287) einzelnen Wandgrabmalen weichen muß. Er denkt bei diesem II. Plan zunächst an zwei Doppelgräber (Abb. 51; Thode 318), eines für Lorenzo Magnifico und dessen Bruder Giuliano, das andre für die beiden Herzöge. Sie sollen einander über an den Flankenwänden der Kapelle errichtet werden. Über die dritte Wand gegenüber dem Chor ist zunächst nichts mit Sicherheit auszusagen, doch dürfte hier von Anfang an eine Madonnenfigur geplant gewesen sein, der sich der amtierende Priester bei der Segenspendung zuwandte. Der Block für sie wird unter den ersten verdingt. Sofort wird mit dem Bau der Kapelle begonnen, und zwar werden gleichzeitig mit dem Rohbau die große untere und die kleinere obere Pilasterstellung samt den Gesimsen, alles dunkel gebeizt, aufgeführt. Unterdessen begibt sich Michelangelo nach Carrara zur Beschaffung von Marmor. Mit Sicherheit kann angenommen werden, daß gleich schon jetzt von ihm außer dem Madonnablock auch Blöcke für Liegefiguren bestellt werden, denn diese kehren seit den ersten Entwürfen stets wieder: selbst nach dem Brechen dieser Blöcke behielt die Vorstellung des Bildhauers genügend Freiheit, in dem einmal festgelegten Volumen des Blocks das Motiv umzuändern. Wie er im vorhandenen Block zu denken vermochte, hatte Michelangelo ja schon beim David bewiesen. Das Brechen des Marmors zieht sich über drei Jahre hin. Indessen wird der Bau der Kapelle vollendet. Michelangelo selbst wird kaum gedrängt haben, denn einmal nimmt ihn der neue Plan des Juliusgrabes von 1519 stark in Anspruch, dann war 1523 mit dem Bau der Laurenziana begonnen. Wenn nun die Arbeiten in der Kapelle zu Beginn 1524 mit neuem Schwung aufgenommen werden,

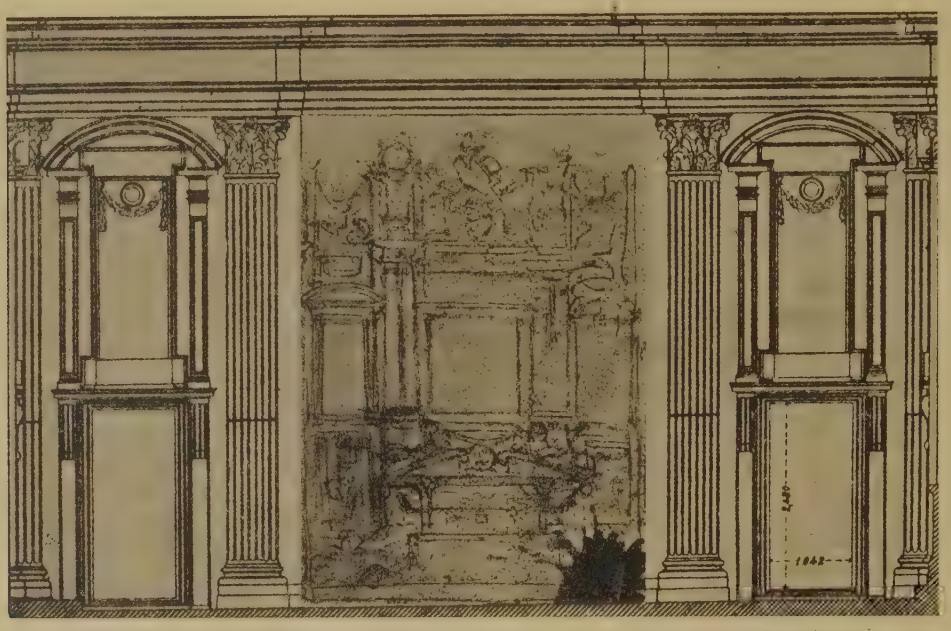
so liegt der Grund hierfür einmal in der Vollendung des Kapellenbaus, dann begann die Arbeit am Juliusgrabmal abzuflauen. Michelangelo ersucht sogar um Befreiung von ihr. Der Medicipapst Clemens VII. möchte die ganze Kraft Michelangelos auf die Verherrlichung seines Hauses konzentrieren, das Gedächtniswerk für den Roverepapst Julius II. mußte da zurücktreten. Ob die Tragik eines solchen zusammensinkenden Entwurfs neben der neuen, ungeheuren Aufgabe für den schaffenden Künstler, der nur gestalten will, besonders groß gewesen ist? Michelangelo hat mehr als einmal gezeigt, daß das Entwerfen im Ungeheuren für ihn höchstes Glück war, daß die ausführende Kraft seinen gewaltigen Vorstellungen nur mit Qualen nachkam. Jedenfalls verraten die jetzt entstehenden zahlreichen Studienzeichnungen und seine Bereitwilligkeit, selbst auf fremde Ideen einzugehen, wie diejenige Salviatis, in keiner Weise eine Mißstimmung. Ein erstaunlicher Reichtum von Vorstellungen wird kaskadenartig frei.

52. Aristotele da San Gallo nach Michelangelo, Entwurf eines Grabmals für die Herzöge (III. Plan). Florenz

Und diese Kaskade stürzt über den Begierigen her, der sich aus dem überlieferten, kargen literarischen Material und den verschiedenen Studienzeichnungen im Original, in Kopien und in Kopien von Kopien ein Bild des Entwicklungsganges machen will. Um jedoch dem Gestaltungsvorgang bis zu seiner größten Höhe zu folgen, müssen wir uns in diesen Strudel hineinwagen.

Es leuchtet ein, daß Michelangelo die ersten Entwürfe für die Grabnischen zunächst nur auf die dunkle Kapellengliederung abgestimmt hat. Diese läßt ihm weiten Spielraum, immerhin wären auf ein Zusammenstimmen mit dieser dunklen Gliederung, mit der Teilung der Pilasterschäfte die ersten Entwürfe anzusehen, danach ihre Entstehungszeit zu bestimmen. Als dann aber Ende März 1524 mit der Durchbildung der Wandarchitektur in den Ecken der Kapelle begonnen war — das festliegende Breitenmaß der Eingangstüren ließ hierfür wenig Freiheit —, müssen sich die späteren Entwürfe auch auf diese Wandarchitektur einstellen. Ein strenger Zwang ergibt sich für Michelangelo allerdings auch daraus nicht, selbst die endgültige Durchbildung der Grabnischen, wie sie heut vor uns steht, schließt sich in ihren Gesimshöhen nicht sklavisch an die seitlichen Wandarchitekturen an.

Unter den zahlreichen, in europäischen Sammlungen zerstreuten Entwürfen und deren Kopien befinden sich zwei, die manche Ähnlichkeiten aufweisen. Der Entwurf A (Abb. 53; Thode 319), der einen Sarkophag mit zwei Figuren zeigt, ist eine Originalzeichnung Michelangelos, sie befindet sich im British Museum zu London. Von dem Entwurf B, der zwei Sarkophage mit je einer Figur zeigt, haben sich in München (Kupferstichkabinett), Paris (Louvre), Oxford, Wien (Hofbibliothek, Albertina) Kopien erhalten. Wir geben der Kopie in der Albertina (Abb. 54; Thode 531a) den Vorzug. Reduziert man beide Entwürfe auf gleiches Maß und fügt sie in den jetzigen Aufriß einer Kapellenwand ein, so ergibt sich Folgendes: Das Sockelgeschoß beider Entwürfe ist gleichhoch. Die Höhe der gekuppelten Säulen — Schwellung und Schatten lassen sie nicht als Pilaster mißverstehen — des Grabmals A gleicht der Höhe der nach unten verjüngten Pilaster zu Seiten der Mittelnische des Grabmals B. Die verjüngten Pilaster mit Segmentgiebel, darüber eine Tafel der Mittelnische des Grabmals B treten auf den Seiten des Grabmals A auf, der Rhythmus ist der gleiche. Über dem abschließenden Gesims entwickeln beide Grabmale dekorative Aufbauten. Das Mittelmotiv des Grabmals A ist nicht deutlich zu erkennen: drei Putti scheinen ein Wappen zu heben, zu Seiten unter hängenden Girlanden scheinen ebenfalls Kinderfiguren zu hocken. Das Mittelmotiv des Grabmals B gibt ein

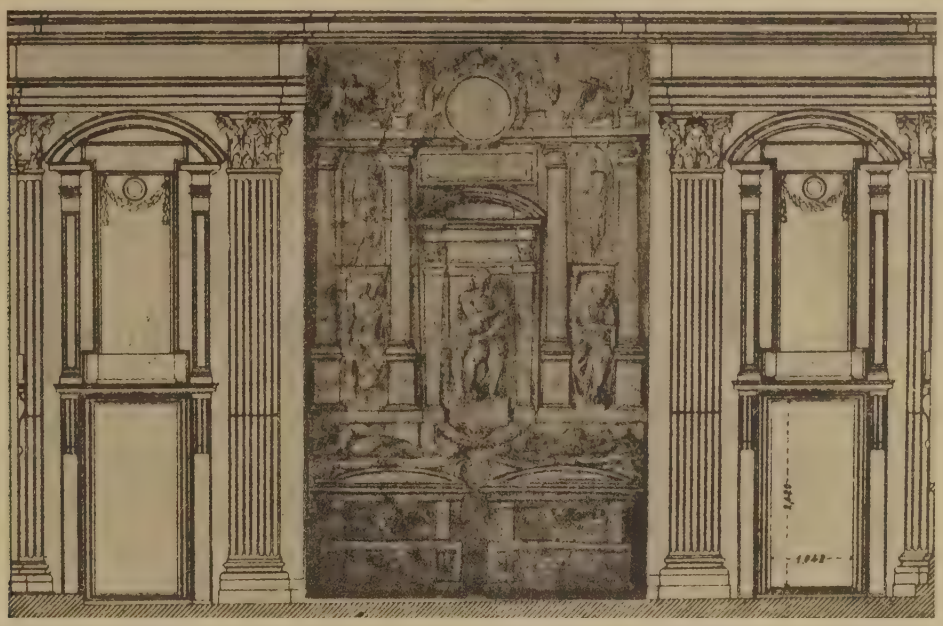


53. Michelangelo, Entwurf A eines Flankengrabmals für einen Magnifico 1:100 (III. Plan). London
(Unter Benutzung des Aufrisses in Architektur der Renaissance in Toskana)

Rundmedaillon mit angelehnten Kinderfiguren, zu Seiten unter Girlanden hocken zwei Figuren. Der Entwurf A bleibt unter dem Gebälk, die oberen Dekorationen des Entwurfs B überschneiden den unteren Teil des Gebälks, allerdings ist dieses selbst auf der Zeichnung nicht angegeben. Die plastische Bewegung beider Entwürfe korrespondiert: bei Entwurf B wälzen sich in den Figuren die Massen ebenso gegen unten nach vorn — die linke Figur verdeckt den Säulensockel —, wie bei Entwurf A, nur wird dort gegen die Madonna in der Mittelnische, hier gegen den Sarkophag konzentriert, wobei die unteren Liegefiguren, die Flüsse, die plastischen Massen in den Raum vorbranden lassen. Verglichen miteinander werden die steigenden Proportionen des Entwurfs B von A leicht kontrastierend vorbereitet. Es ist architektonische Regel für Michelangelo, von der gedrungenen Form zur Befreiung vorzuschreiten, er hat dies später im großen am Kapitol durchgeführt. Man darf also beide Entwürfe in ein Subordinationsverhältnis zueinander bringen, womit noch nicht behauptet wird, daß sie gleichzeitig entstanden sind. Sie stellen vielmehr zwei zeitlich voneinander entfernte Abschnitte zweier parallel laufenden Vorstellungsreihen dar. Daraus erklären sich auch Unstimmigkeiten. Daß die Madonna, als Einzelfigur schon 1521 erwähnt, für die sepoltura di testa bestimmt ist, wird Juni 1526 ausdrücklich gesagt. Wo sollte auch diese Figur, die nie ein Gegenstück haben konnte, anders stehen als auf dem Altar oder ihm gegenüber?

Der Schluß ist also berechtigt, daß Entwurf B (Abb. 54) für das Mittelgrabmal an der Eingangswand der Kapelle bestimmt ist, während der Entwurf A (Abb. 53) eines der Grabmale auf den Flankenseiten darstellt, die mit dem Grabmal B an der Eingangswand eine innige Gruppenbeziehung eingehen sollen. Der II. Plan, Doppelgrabmale auf den Flankenseiten der Kapelle zu errichten, ist also jetzt aufgegeben, die Kapelle soll nach diesem III. Plan drei Grabmale vereinen.

Mit diesem neuen Ergebnis ist unsere Untersuchung nicht abgeschlossen. Es ist sehr auffällig, daß die Madonna in der Nische genau die Größe der erst 1526 begonnenen Madonna von 2,07 m hat, beide also annähernd in der Blockform, wenn auch nicht im Motiv übereinstimmen. Dieser Block war seit 1521 vorhanden. Wir fanden ja auch beim Juliusgrabmal, daß der Gestaltungsvorgang sich innerhalb festliegender Blockgrößen abspielt, die gleich anfangs bestellt waren. Ein Umdenken im Block war für Michelangelo nicht schwierig, eher sogar ein besonderer Anreiz. Und worauf wir schon bei dem Juliusgrabmal hinwiesen: selbst wenn die Skulptur angelegt gewesen wäre, würde der schnell eilende Skizzierstift



54. Michelangelo, Entwurf B des Grabmals an der Eingangswand für die Herzöge 1:100 (III. Plan). Wien
(Unter Benutzung des Aufrisses in Architektur der Renaissance in Toskana)

Michelangelos eher eine momentane, neue Vorstellung, als eine Kopie gegeben haben. Den Rang einer Studienzeichnung aber nimmt diese Madonnenskizze überhaupt nicht an. Geht man diesem Gedanken nach, so macht man weitere Entdeckungen. Die sitzenden Figuren zu Seiten der Madonna gleichen in ihrer Größe den später ausgeführten Sitzfiguren der Herzöge mit 1,80 m. Dazu kommt, daß die Zeichnungen hier im Motiv den Standbildern auffallend verwandt sind, eine einleuchtende Deutung für sie aber bisher noch nicht gefunden ist. Wir möchten daher annehmen, daß es sich hier wirklich schon um eine erste Konzeption der späteren Herzogfiguren handelt, für die wahrscheinlich die Blöcke gleichzeitig mit der Madonna in Auftrag gegeben waren, nicht um Idealfiguren, als die man sie hat deuten wollen. Wogegen die Liegefiguren auf den Sarkophagen als Idealfiguren anzusprechen wären, noch nicht als Allegorien, die nur in einigen Motiven an später ausgeführte Liegefiguren, Morgen und Abend, gemahnen. Die Deutung dieser Liegefiguren auf Lorenzo Magnifico und dessen Bruder Giuliano lehnen wir ab, denn es scheint undenkbar, selbst unter Hinweis auf die päpstliche Liegefigur des späteren verstümmelten Juliusgrabes, daß persönliche Standbilder den übrigen idealen Liegefiguren der Kapelle, die schon in den frühesten Entwürfen auftauchen, beigeordnet werden. Dagegen ergäbe sich nun für die Standfiguren in den oberen Nischen leicht die Deutung auf die beiden heiligen Ärzte Cosmas und Damian, die dann, zu Sitzfiguren neben der Madonna umgewandelt (Abb. 57—59), 1533 in Arbeit kommen, also an die Stelle der Herzogfiguren treten.

So gelangen wir zu dem weiteren Schluß: Dieses Mittelgrabmal gegenüber dem Chor (Abb. 54) ist das Doppelgrabmal der beiden Herzöge, nicht, wie bisher gedeutet, das Grabmal Lorenzo Magnificos und seines Bruders. Dann wären die seitlichen Grabmale (Abb. 53) die des Lorenzo Magnifico und seines Bruders Giuliano?

Aus der endgültigen Anordnung, in der später Lorenzo Magnifico und sein Bruder an der Hauptwand in einem schlichten Cassone, der der Madonna und den beiden Ärzten als Sockel dient, beigesetzt wurden, können für den Gang des Entwerfens auf keinen Fall Schlüsse gezogen werden. Man kann also die Frage, ob die Seitengräber einmal im Verlauf des Gestaltungsprozesses für die Magnifici bestimmt waren, zur Diskussion stellen. Das Mittelfeld der seitlichen Grabmale hat bei einer Höhe von etwa 1,30 m sehr gedrückte Proportionen. Die Herzöge hätten hier nicht hineingepaßt, aber auch keine anderen Figuren. Sollte nur ein Relief mit gleichmäßigem Rahmen angebracht werden? Daß je Standbilder der Magnifici geplant waren, ist nicht zu beweisen. Der Zeichnung nach zu urteilen bleiben auch die seitlichen Nischen frei, der Bildhauer hätte bei der Angabe der übrigen Skulpturen kaum eine Andeutung unterlassen.

Wir bejahen also die gestellte Frage und kommen damit zu einem bisherigen Forschungen widersprechenden Ergebnis. Diese Anordnung ist auch die natürliche: Vater und Onkel des Papstes erhalten Einzelgräber, die jüngeren, entfernteren Verwandten das Doppelgrab, wo die Madonna dominiert. Thode meint zwar, der Entwurf (Abb. 53) sei zu breit für den verfügbaren Raum zwischen den Pilastern und der Zwang, zusammenzuziehen, habe die spätere endgültige Form veranlaßt. Es wäre aber doch höchst verwunderlich, wenn dieser eigenhändige Entwurf sich nicht um die allereinfachsten Maßzahlen der Nische gekümmert hätte. Jedem, der selbst einmal für eine bestimmte, architektonisch bedingte Fläche entworfen hat, leuchtet ein, daß ein solcher Grundverstoß, den nicht einmal ein jüngster Kunstgewerbeschüler machen würde, einem Michelangelo nicht unterzuschieben ist. Das Einpassen dieses Entwurfs in die Wandgliederung erbringt dafür den sicheren Beweis. Auch dürfte diese Bemerkung Thodes nur die Kopie der Albertina (Thode 524) veranlaßt haben, die ähnlich dem Entwurf A (Abb. 53) doch nicht etwa eine Korrektur Michelangelos darstellt, sondern sich mit dem angegebenen Rundbogen der Nische gründlich in den Proportionen verhaut. Diese Nische hat in Wirklichkeit das Verhältnis 4,35 m : 10,00 m, in der Kopie nur das von rund 4,35 m : 7,70 m. Thode und der Kopist rechnen also schlecht und nicht Michelangelo, und als ebenso schlechter Rechner zeigt sich Thode gegenüber dem Juliusgrabmal und dem Sieg (S. 85), doch soll dies angesichts der bedeutenden Leistung, die er in seinen kritischen Untersuchungen bot, nicht allzu kritisch vermerkt werden.

Diese Kopie in der Albertina (Thode 524) beweist aber etwas anderes. Auf derselben steht „sepoltura del duca Lorenzo". Zur Zeit ihrer Entstehung also ist die Grabmalanordnung des III. Planes bereits geändert. In diesem endgültigen IV. Plan haben Magnifici und Herzöge ihren Platz getauscht. Der Entwurf schrumpft zusammen, man sucht mit weniger Skulpturen auszukommen, daher diese neue Kombination, bei der die Magnificigräber im doppelten Sinn zusammenfallen. Das muß um die Wende 1523/1524 gewesen sein — wichtige Besprechungen fanden Dezember 1523 in Rom statt —, denn das neue Modell für die Seitengrabmale der Herzöge entsteht seit Ende Januar. Dieses Datum bestimmt nun auch die Entstehungszeit des voraufgehenden III. Plans (Abb. 53, 54). Wir setzen ihn in das Jahr 1523.

Der Vorschlag Salviatis wurde dadurch eigentlich von vornherein bedeutungslos, wenngleich Michelangelo aus wer weiß welchen Gründen, neben dem Zwange der Tatsachen einherspielend, Entwürfe nach Rom sendet. Das Grabmal der Herzöge hätte danach die eine Flankenseite, das der Magnifici die andere eingenommen, die Papstgräber hätten an der Eingangswand und der jetzigen Altarwand, der Altar hätte in der Mitte der Kapelle Aufstellung finden können. Er mochte dazu schreiben: „Vielleicht so, aber es geht doch nicht." Mag sein, daß sogar auf ihn die Idee zurückgeht, das Papstgrabmal im Chor von S. Lorenzo aufzustellen. Jedenfalls sieht auch Salviati nach Eingang der Zeichnungen in Rom sogleich ein, daß sein Vorschlag undurchführbar ist.

Im März 1524 war unter der Leitung Ferruccis die Wandarchitektur in den Eckabschnitten der Kapelle begonnen. Michelangelo hatte auf sie abstimmend erneut in jenem IV. Plan die Grabmalentwürfe durchgearbeitet, gleichzeitig den einschneidenden Tausch vornehmend. Ein Modell war für die Seitengräber gearbeitet worden, nach dem die Ausführung begonnen wird, und zwar hatte dieses Modell die Idee des III. Planes (Abb. 53) auf dem Wege über die Albertinazeichnung (Thode 524) weiterentwickelt. Juni 1526 ist das eine Flankengrab fertig, die Werkstücke des anderen sind zugeschnitten. Läßt sich nun aus den vorhandenen Zeichnungen vielleicht eine nachweisen, die auch das Mittelgrabmal mit der Madonna, jetzt für die beiden Magnifici bestimmt, angleichend umarbeitet, so daß wieder-

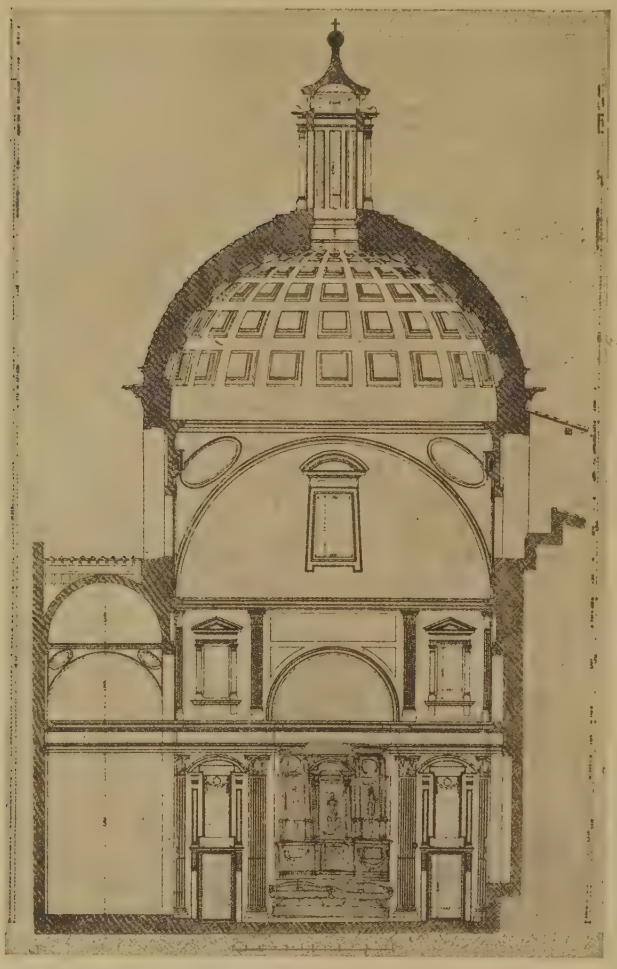
um jene innige Gruppenbeziehung der drei Grabmale auch im IV. Plan eintritt? Gelingt dies, so wären wir in der Lage, uns ein Bild von dem Kapellenraum zu machen, wie er in der ausgereiftesten Form Michelangelo vorschwebte. Das wäre von allergrößter Bedeutung.

Wir glauben einen solchen Entwurf in der Zeichnung des British Museum (Abb. 55; Thode 285) zu erkennen. Allerdings ist auch hier zu bedenken, daß dieser Mittelgrabmalentwurf wohl auf den endgültigen, zur Ausführung gelangten Entwurf der Flankengrabmale für die Herzöge sich abstimmt, jedoch nicht gleichzeitig konzipiert zu sein braucht, älter sein kann, und hier ebenfalls verschiedene Abschnitte zweier parallel-laufenden Gedankengänge auftreten. In den ersten Monaten 1524 müssen sich die gestaltenden Vorstellungen geradezu überstürzt haben.

Setzt man diesen Entwurf in den Kapellenaufriß ein (Abb. 55), so wird seine Beziehung zur Gliederung der seitlichen Intervalle, die kurz vor Errichtung der Flankengrabmale begonnen waren, deutlich in den Hauptsimsen und Proportionen. Dabei hat man dem Mittelgrabmal, das im Fußpunkt der Raumachse der ganzen Kapelle gedacht war, das Hochschieben einiger Gesimse gegenüber den Seitenintervallen zuzugestehen. Eine pyramidale, beherrschende Steigerung soll erreicht werden. Auch hier ist nochmals auf die Komposition des Kapitolplatzes hinzuweisen. Wieder lösen sich wie am alten Mittelgrabmal der Herzöge die Proportionen nach oben, und ein Segmentbogen durchbricht den Fuß des rings um die Kapelle laufenden Gebälks. Diese Durchbrechung ist sogar weit stärker in ihrer Energie, als die unsichere Deckung von ehemals. Wieder wird für die Magnifici wie einst auf den Flankengräbern von Porträtfiguren abgesehen, wieder taucht die große Mitteltafel im unteren Geschoß auf, begleitet von seitlichen Schrifttafeln. Liegefiguren sind für das Magnificigrabmal nicht mehr verwandt. Die plastische Bewegung ist in der Madonna zentriert, jener kleine Schnörkel zwischen ihren Knien ist als Kind zu deuten. Seitlich begleiten sie die schon früher auftretenden Standfiguren der beiden Ärzte. Sie werden später zu Sitzfiguren umgewandelt, doch hätten sie auch als solche sich in eine ähnliche Wandgliederung einfügen können. Das entscheidende Kriterium für das angenommene Verhältnis von Mittel- und Flankengrabmalen ist aber die Beziehung dieses Entwurfes zu der ausgeführten Architektur der Flankengräber. Sie gehen durchaus zusammen, allerdings hat man immer wieder die zeitliche Differenz der beiden Konzeptionen zur Erklärung kleinerer Unterschiede heranzuziehen. Das markante Gesims, das Sockelgeschoß und Obergeschoß trennt, das Gesims, das in den Flankengräbern sich über die gekuppelten Pilaster hinzieht, im Entwurf in Höhe der Kapitelle der die Mittelnische fassenden Pilaster über die Wand hinweggeführt wird, stimmen annähernd überein. Ebenso sind die übrigen Einzelheiten und Proportionen eng verwandt. Der Unterschied in den Sarkophagformen erklärt sich leicht. Auf den Flankengräbern ist der Sarkophag Träger von Skulpturen, die zusammen mit der Mittelfigur eine kontinuierliche Entwicklung der Skulpturelemente darstellen wollen: gleichsam eine plastische Kaskade stürzt in den Raum vor, in den aufgegebenen Sockelfiguren der Flüsse wäre ihre Schlußwelle wundervoll abgerauscht. Bei dem Mittelgrabmal dagegen war alles gegen die strahlende Sonne der Madonna, das heißt gegen die Ansatzstelle aller räumlichen und plastischen Entwicklung in dieser Kapelle, zu zentrieren, die Sarkophage mußten möglichst neutralisiert, in ihrer Eigenbewegung eingefangen werden, sie durften nur als Sockelstreif wirken.

Solange Michelangelo überhaupt daran dachte, auch an der dritten Wand eine Grabarchitektur für die Magnifici hochzuführen, solange hätte sie ähnlich aussehen können. Wir besitzen also in diesem Entwurf (Abb. 55) wenn auch keine endgültige, so doch eine bereits geklärte Darstellung des dann schließlich aufgegebenen Doppelgrabmals für die Magnifici aus der Zeit, als die Flankengräber der Herzöge ihre endgültige Form annahmen. Der Entwurf B (Abb. 54) dagegen, den Thode für dieses Doppelgrabmal als den endgültigen ansehen will, ist noch für die Herzöge bestimmt und zeitlich früher zu setzen.

Was ließe sich aus den literarischen Quellen gegen unsere Schlüsse einwenden? Thode und andere haben Wert darauf gelegt, klar zu machen, daß im Herbst 1523, vielleicht auch schon Anfang 1521, der Plan auftauchte, zwei Doppelgräber, je eins für die Magnifici und die Päpste, auf den Flankenseiten der Kapelle zu errichten. Eine Zeichnung (Abb. 51. Thode 318) kann auch wirklich dafür als Beweis gelten. Wie lange aber wird dieser II. Plan beibehalten? Wir tauschen ihn schon im Verlaufe des Jahres 1523 gegen den III. Plan ein. Anders Thode. Er beruft sich dafür auf eine Erwägung des Modells vom Januar/März



55. Michelangelo, Cappella Medicea mit Magnificigrabmalentwurf 1:300 (IV. Plan). London
(Unter Benutzung des Aufrisses in Arch. d. Renaissance in Toskana)

1524, die besagt: „eines der Modelle der beiden Denkmäler". Auch Salviati spricht Mai 1524 davon: „außer den zwei Grabmälern mit vier Sarkophagen noch ein drittes Grabmal für die Päpste hinzuzufügen". Nun wird aber bereits im März 1524 mit der Architektur eines der heut bestehenden Flankengräber begonnen, also gleich nach Vollendung seines Modells. Folgen wir Thode, der den Plan von Doppelgräbern bis Mai 1524 festgehalten wissen will, so müssen wir zugeben, daß für die Entwicklung der Idee des einsarkophagigen Flankengrabes überhaupt keine Zeit bleibt. Denn einmal soll die Idee der Doppelgräber bis Mai 1524 bestehen, ja möglicherweise erst Herbst 1523 neu auftauchen, andrerseits wird das entscheidende Modell für das einsarkophagige Flankengrab Januar 1524 begonnen. Für seine Genesis bleibt also keine Zeit. Und doch mußte die Ausbildung der Idee dieses Flankengrabes von Entwurf A (Abb. 53) bis zur ausgeführten Lösung (Abb. 63) einen nicht unbeträchtlichen Zeitraum beanspruchen.

Diese Wirrnis läßt sich aber, wenn man unserer Darlegung gefolgt ist, leicht lösen. Zugegeben, daß der Gedanke an paarige Doppelgräber (II. Plan) nach Aufgabe des Freigrabes (I. Plan) aufgetreten war, so muß er zumindest Herbst 1523, wahrscheinlich bereits früher, fallen gelassen sein. Danach setzt die Entwicklung in allerheftigstem Tempo ein: zunächst wird für die Flanken je ein Magnificograb, für die Mittelwand das Doppelgrab der Herzöge vorgesehen (III. Plan), dann geht der Umbruch der Komposition vor sich, und zwar vor Anfertigung des Modells seit Januar 1524, wahrscheinlich nach den Besprechungen in Rom Dezember 1523 (IV. endgültiger Plan). Heißt es nun „eines der Modelle der beiden Denkmale", so will dies sagen: „das nur notwendige eine Modell für die beiden übereinstimmenden Herzoggrabmale". Und Salviati? Nun, er spann die alten Ideen des paarweisen Doppelgrabes weiter, ohne recht zu ahnen, wie weit die Angelegenheit schon gediehen war. Auch der Papst mochte denken, es ließe sich noch einmal auf Abgetanes zurückkommen. Er mußte angesichts der vorangeschrittenen Arbeit rasch anderer Meinung werden. Ohne viel Lärm wird die Idee des Höflings zu Grabe getragen, schon im Juli gelangt an Michelangelo die Weisung, dann doch für das Päpstegrabmal den Chor von S. Lorenzo oder irgend einen anderen Ort zu wählen. Die literarischen Quellen widersprechen also unserer Darlegung nicht, während sie in Verbindung mit den Tatsachen der älteren Ansicht unlösbare Probleme stellen.

Um keine Unklarheiten zu lassen, stellen wir der besseren Übersicht wegen die Entwürfe hier nochmals so zusammen, wie sie in unsere Darlegung sich einfügen:

I. Plan. Der Freibau 1520: Abb. 50 (Thode 287).

II. Plan. Die paarigen Doppelgräber 1521: Abb. 51 (Thode 318).

III. Plan. Doppelgrab an der Mittelwand für die Herzöge, je ein Flankengrab für die Magnifici, spätestens Herbst 1523, wahrscheinlich früher: Herzögegrabmal Abb. 52 (Thode 241) sich entwickelnd aus Abb. 51 und, worauf seltsamerweise noch nicht hingewiesen, mit starken Anklängen an den oberen Teil des (nicht von Michelangelo aufgeführten) Piccolomini-Altars in Siena Abb. 24, die Zeichnung in der Albertina Abb. 54 (Thode 531 a). Das Magnificograbmal Abb. 53 (Thode 319) will mit Abb. 54 zusammen gesehen werden, wenn auch etwas später entstanden.

56. Michelangelo, Cappella Medicea (IV. Plan). Florenz

IV. Plan. Je ein Flankengrab für die Herzöge, Doppelgrab an der Mittelwand für die Magnifici, der Plan dieser Vertauschung Dezember 1523 gefaßt: Magnificigrab in erster Skizze gibt eine Zeichnung im British Museum (Thode 285), Motive zweier Sitzfiguren aus Abb. 53 sind übernommen, ebenso wird angeknüpft an Abb. 52 und 54, früher das Herzögegrab; letzte Gestaltung Abb. 55 (Thode 285). Ansicht eines endgültigen Herzoggrabes Abb. 63, Umbildung der Abb. 53, früher ein Magnificograb.

Gewiß, unsere Schlüsse sehen auf den ersten Blick vielleicht verwirrend aus gegenüber der sauber schematisierenden Linie, in die bislang die Entwürfe geordnet waren. Wer selbst entworfen hat, wird weniger mißtrauisch sein, denn er weiß, daß formale Vorstellungen sich nicht nur gleichmäßig abrollen, sondern durcheinanderwirbeln, für Späteres wie Abb. 55 auf Früheres wie Abb. 52 der anderen Parallelreihe zurückgegriffen werden kann, die historische Analyse in kreisende Wirbel hineinspringen muß.

Die weitere Entwicklung der Grabmäler zeigt nun nach den höchsten Vorsätzen Anfang des Jahres 1524 eine stetig weiterschreitende Bescheidung der gewaltigsten Vorstellungen. Wohl hören wir noch Juli 1533 von zwei Figuren Himmel und Erde, die in den Seitennischen eines der Herzoggrabmale Aufstellung finden sollen, und selbstverständlich gegenüber eine Parallele hätten finden müssen, aber es kommt nicht über Modelle hinaus. Auch die vier Flüsse werden aufgegeben. Schließlich sieht man von dem Mittelgrabmal ganz ab.

Michelangelo verläßt im Herbst 1534 Florenz. Trotzdem man sich, allen voran Vasari, bemüht, ihn zur Wiederaufnahme der Arbeit zu bringen, geschieht von seiner Seite nichts,

um dem unfertigen Zustand abzuhelfen. Erst nach seiner Abreise wird die Mehrzahl der Skulpturen so aufgestellt, wie wir sie heute sehen. An der Eingangswand gegenüber dem Chor wird ein Cassone, ein kastenartiger Sarkophag, aufgemauert, in dem die Leichen Lorenzo Magnificos und seines Bruders beigesetzt werden, auf ihm die Madonna mit Cosmas und Damian zu Seiten aufgestellt (Abb. 57—59). —

Der große Wandlungsprozeß in vier Plänen fällt also in die Jahre 1520—24. In diesen Jahren ist Michelangelo dauernd mit der Zurüstung des Materials beschäftigt, also auch gleichzeitig mit der Formgebung. In einem Brief an Fattucci vom April 1523 gibt er über seine Bemühungen eine kurze Übersicht. Der Höhepunkt der Gestaltungen ist Frühjahr 1524 erreicht. In dieser Zeit ist zwar eine Bescheidung gegenüber früheren, ausgedehnteren Plänen eingetreten, die Lösung jedoch in sich vollendet ausgereift. Ähnlich hatte ja auch der Entwurf für das Juliusgrab einen Wandlungsprozeß durchgemacht, der 1519 unter Bescheidungen zu größter Reife gelangte.

Unsere Feststellungen über den III. und IV. Plan ergeben ein umfassenderes Bild von dem Werden des Ganzen als bisher. Vor allem wird es möglich, sich eine leidliche Anschauung von der Wirkung des Kapellenraums mit seinen Skulpturen zu machen, wie er Michelangelo im Höhepunkt seiner gestaltenden Vorstellungen vorgeschwebt hat. Diese Wirkung, die auf einer bis in alle Einzelheiten durchgeführten Subordination der Flankengrabmale unter das Mittelgrabmal beruht, ist im Vorhergehenden wenigstens skizziert und für eine nur einigermaßen geschulte, reproduktive Vorstellung leicht auszudenken.

Bekannt sind die Worte Burckhardts im Cicerone: „Architektur und Skulptur dieser Kapelle sind so zusammengedacht, als hätte der Meister aus ein und demselben Ton beides vormodelliert.“ Bei der ständigen Reduktion seit 1524 und dem Umstande, daß andere das Werk des Meisters zu Ende brachten, daß nicht nur Teile der Figuren, sondern vor allem das Grabmal an der Eingangswand unvollendet blieben, kann man dem Urteil nicht beipflichten, wenn auch diese Äußerung eines Burckhardt am schönsten zeigt, welch gewaltige Kraft selbst noch einer trümmerhaften Schöpfung Michelangelos innewohnt. Auch ein anderer für den Eindruck wesentlicher Teil des Ganzen blieb unausgeführt: die dekorativen Malereien des Giovanni da Udine, auf die Michelangelo größten Wert legte. Reste von ihnen mögen im oberen Teil der Kapelle heute unter der hellen Tünche verborgen sein. Diese Tünche verleiht zwar dem ganzen Raum jenes feierliche Schweben in zerstreutem Licht, unterstreicht aber auch die Gegensätze zu den dunklen Wandgliederungen stärker als beabsichtigt.

Um zu einem Gesamturteil zu gelangen, muß man vom Raum selbst ausgehen (Abb. 55, 56).

Ist es äußerlicher Zufall, daß Michelangelo genau den Grundriß der Sagrestia vecchia von Brunellesco, das Quadrat mit der kleineren quadratischen Kapelle auf der Mitte der der Eingangswand gegenüberliegenden Seite, übernahm, nur um ein geringes die Maße größer wählend? Wir haben in unserer Baukunst des 17./18. Jhhs. (S. 23) ausgeführt, wie bedeutsam Michelangelo für das funktionell-innervierte Durchfühlen der raumabschließenden Wandungen des Barocks wurde, ohne daß man zunächst bei ihm schon von einer neuen Raumgesinnung sprechen könnte. (Vgl. auch den Eingang dieses Kapitels.) So liegt auch in der Kapelle das Schöpferische nicht in der absoluten Raumgestaltung, sondern in der durch die Gliederungen bedingten Umformung ihrer Wirkung. Das Verhältnis von Breite zur Höhe, das bei Brunellesco etwa 3:5 beträgt, ist auf etwa 3:6,5 gebracht. So wird es möglich, zwischen Untergeschoß und Pendentivzone eine weitere Zone einzuschieben, die bei Brunellesco gewissermaßen noch in der Pendentivzone drinsteckt. Mit ihrer Unterstützung wandelt Michelangelo den Aufbau der Wandgliederung in ein Bewegungserlebnis um, das nicht nur jene einfachen architektonischen Kraft- und Lastrechnungen Brunellescos einbegreift, sondern auf dem Wege über das Dekorative (s. S. 43) sie jenen seelisch-innervierten Spannungen annähert, die dann in den Skulpturen vollends durchbrechen: Befreiung aus Fesseln, durcheinandergeschlungene Bewegungsströme und

57. Michelangelo-Montorsoli Cosmas | 58. Michelangelo Madonna Medicea | 59. Michelangelo-Montelupo Damian

Beruhigung nach oben bis zur Wölbung, für deren Kassettierung Michelangelo auf das Vorbild antiker Bauten verwiesen wurde. Das Untergeschoß der Flanken ist erregt in heftigen Spannungen. Auf den Seiten drängt es hoch gegen das Kämpfergesims, nach der Mitte zu sinken die Linien zusammen, geführt von den Segmentbögen der Grabmalnischen. Die Kurven des Sarkophagdeckels steigen ebendorthin empor, nach oben nicht mit einer Volute, sondern einer befestigenden Rosette schließend. Die Mittelnische mit geradem Sturz, das Ziel aller Bewegungsströme, erreicht die größte Relieftiefe. Man wird noch andere wirbelartige Bewegungen finden und vermag der Genesis dieser Gedanken in den Entwürfen nachzuspüren. Im Zwischengeschoß dann die Besänftigung des Mittelabschnitts unten, der Grabmalarchitektur, durch den abgeflachten, in seiner perspektivischen Verkürzung noch flacher wirkenden Halbkreisbogen. Über den seitlichen Intervallen dagegen noch ein Hochdrängen der Fenster, ein energischer Durchstoßversuch ihrer Dreieckgiebel, die in perspektivischer Verkürzung sich näher an das Gesims schieben. Dann für alle Abschnitte der zwei unteren Geschosse Besänftigung durch den Halbkreisbogen, dessen trapezförmiges Fenster die unteren Spannungen zusammenfaßt und auf den Generalnenner einer Vertikalbewegung bringt, die von dem kräftigen Segmentgiebel aufgefangen wird. Die Kreise der Zwickel ziehen im kleinen hier schon das Ergebnis, das dann im großen die feierlich stille Kassettenkuppel mit ihrer Licht spendenden Laterne bringt.

Das Doppelgrabmal auf der Eingangswand (Abb. 55) hätte zwar mit dem das Kämpfergesims durchbrechenden Segmentgiebel eine alles übertreffende Energie bewiesen, trotzdem schon in sich jene wirbelvollen Spannungen der Flankengräber gelöst. Die Proportionen der Felder seines Sockels hätten sich den größeren Feldern der unteren zwei Wandgeschosse angeglichen, der Segmentgiebel seines Mittelfeldes sich auf dasselbe Motiv der Seitenintervalle bezogen, den Kreisen seiner Seitenfelder wäre die Bedeutung der Zwickelkreise zugekommen. Das klingt für den Laien kompliziert, ist doch aber als Flächengeometrie soviel leichter zu fassen, als die gegenseitig bedingten Funktionen einer michelangelesken Skulptur.

Der angehängte Altarraum bleibt demgegenüber ganz neutral.

60. Michelangelo, Studienzeichnung. Wien

In diese Gliederungen der Architektur fügen sich unterstreichend und kontrapunktierend die Skulpturen ein. Dabei hat man wieder die Fassung im Auge zu behalten, wie sie als höchste Michelangelo 1524 vorschwebte. Das strahlende Zentrum der Eingangswand sollte die Madonna (Abb. 61, Höhe 2,07 m) werden. Nicht hieratisch still, vielmehr knäulen sich in ihr die Bewegungen zusammen: sie selbst muldenförmig gebuchtet, mit Wendung des übergeschlagenen Beins nach links, des Kopfes nach rechts; das Kind spiralig gedreht in die Mitte des Bogens eingesetzt, Bewegungen nach oben und unten, nach rückwärts und vorn, nach links und rechts in sich vereinend. Michelangelo hat solche Formgedanken lange in sich ausreifen lassen, wie die frühe Zeichnung in der Albertina (Abb. 60. Thode 526) beweist, die um 1505 entstanden sein dürfte. Die große Bedeutung dieser plastischen Funktionsformen wird klar, wenn man sie sich in ihrem Kausalitätsverhältnis — alles ist hier Subordination! — zur rahmenden Architektur zu denken vermag. Für diese aber dürften unsere Darlegungen wenigstens die annähernd endgültige Form (Abb. 55) gewiesen haben. Die Ärzte (Abb. 57, 59) zu Seiten der Madonna sind neutrale Begleitungen, ihre Gewandmotive spielen sich vorzüglich in den einfachen architektonischen Funktionen von Vertikalen und Horizontalen ab.

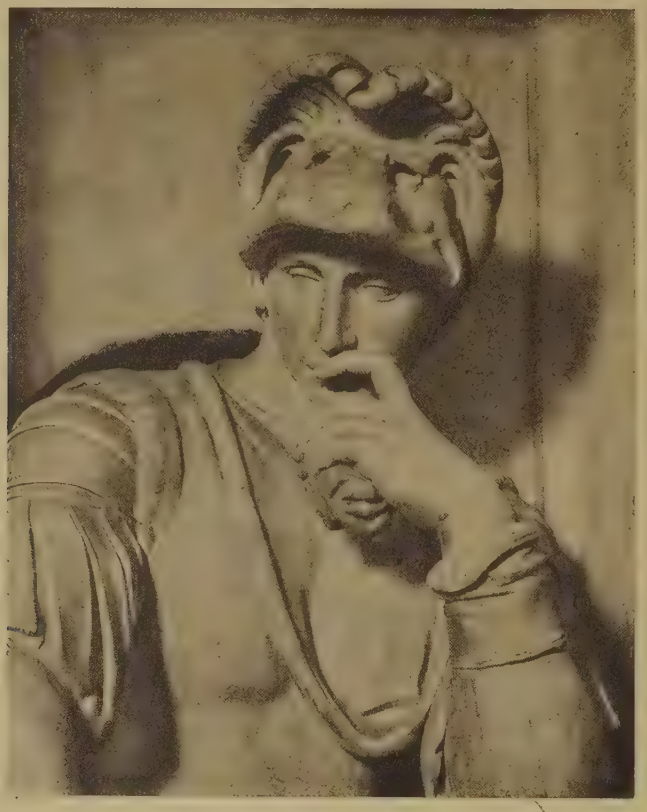
Die Flankengräber (Abb. 56, 63) sammeln alle Bewegung des architektonischen Details gegen ihre Mitte. Aus ihr ergießt sich der Strom plastischer Bewegung in den Skulpturen vorwärts. Die bestimmenden Linien der Herzogfiguren fließen abwärts, im Lorenzo stärker als im Giuliano, in dem auch Gegenbewegungen zum Durchbruch kommen. Weiter vorwärts und abwärts, für ein empfindliches Funktionsgefühl fast abrutschend, rauschen die Liegefiguren auf den Sarkophagdeckeln, während diese gegensätzlich zu ihnen ansteigen. Überschneidung der wichtigen Gesimslinie der Architektur durch die Skulpturen verklammert eng Vordergrund und Hintergrund. Das dritte Glied, die Flüsse fehlen. Sie sollten, unten lagernd, noch weiter nach vorn treten, und wie der Entwurf (Abb. 53) zeigt, die Bewegung gegen die Mitte zusammenrunden. Ihre Modelle waren 1526 fertig, ihr Fortfall bildet neben dem nicht ausgeführten Mittelgrabmal die empfindlichste Lücke in der Gesamtkomposition.

Die künstlerische Idee des Juliusgrabes ließ sich umschreiben mit dem Wort „Empor!" — aus Banden und Fesseln steigt die plastische Bewegung bis zum befreiten Schweben auf. Hier ein Doppelspiel: im Mittelgrab das beruhigte Sein, auf den Flankengräbern ein Niederrauschen — Ewigkeit der göttlichen Gnade, das Vergehen alles Gewordenen.

Die gleichartige Gesamtbewegung der Skulpturen auf den Flankengräbern wird nun in Parallelen und Gegensätzen ausgesponnen.

Der Feldherr Giuliano (Abb. 63, Höhe 1,80 m), der 1512 an der Spitze seiner Leute wieder in Florenz eingezogen war, sitzt, als hielte er eine Parade ab, nicht sprungbereit wie der Moses,

61. Michelangelo, Madonna Medicea. Florenz. (Phot. Anderson)



62. Michelangelo, Lorenzo de' Medici. Florenz

aber doch voll Spannung und Kraft. Die Hände greifen um den Feldherrnstab auf seinen Knien, die Linke hält ein Geldstück — eine Anspielung auf das Geldwerfen unter die Menge? Der Oberkörper, in den Schultern etwas gedreht, hält sich straff, das Haupt wendet sich nach rechts. Er blickt scharf auf seine Leute. — Lorenzo (Abb. 62, Höhe 1,80 m), der gegen Lebensende in brütende Melancholie verfiel, sitzt lasch. Den linken Arm stützt ein Kästchen auf dem linken Knie. So findet im Schultergelenk der Oberkörper Halt, der ohne Spannung auf die Seite neigt. Das Motiv ist noch einmal ähnlich am Abend zu seinen Füßen wiederholt. Der rechte Arm hängt mehr, als daß er sich stützt, findet im umgebogenen Handgelenk wie zufällig Halt auf dem rechten Oberschenkel. Dies Motiv erschien schon auf dem Relief der Madonna an der Brücke (Abb. 3). Das Haupt ist gebeugt und durch den Helm beschattet, im Dämmer brüten die Gedanken. Die linke Hand knäult ein Tuch, der Zeigefinger spielt an den Lippen, die Augen gleiten über den Betrachter hinweg. Das ist der Blick, der nichts aufnimmt, hinter dem eigne, fernabliegende Gedanken wallen, die sich nicht zu festem Wollen verdichten. Die Tracht beider Herzöge ist die antiker Feldherren, deren Abbild etwa der sogenannte Ares des Kapitolinischen Museums überliefert hat: mit Helm und Helmbusch, mit eng anliegendem, für die Muskulatur ausgearbeitetem Panzer über dem Ärmelchiton und Beinschienen. Diese Darstellung des Helden, die zuerst Mantegna gab, hat die ganze Barockskulptur treu bewahrt. Man könnte von der Darstellung zweier Temperamente, dem sanguinischen und dem melancholischen, auch der vita activa und contemplativa sprechen, doch genügt es, diese beiden Standbilder als körperliches und geistiges Gegenspiel im Rahmen symmetrischer Architektur zu begreifen.

63. Michelangelo, Grabmal des Giuliano de'Medici. Florenz

64. Michelangelo, Die Nacht. Florenz (Phot. Braun)

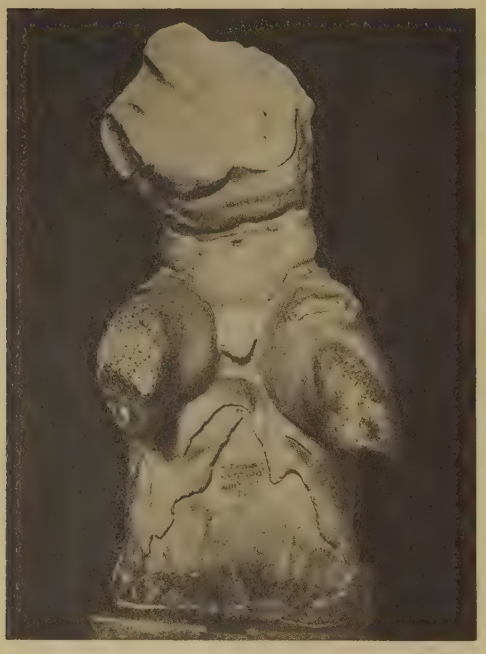
Zum Giuliano gehören Nacht und Tag (Abb. 64, 65), la notte und il giorno, die Allegorie dieser Liegefiguren erst im Lauf der Arbeit geboren. Beide in gleich starker, zum Abschnellen dringender Spannung der Körpermotive. In beiden wieder Gegensätze, jene gewandt gegen den Betrachter, dieser von ihm abgedreht, also ein kreisender Wirbel in dem plastischen Strom; und Gegensätze des Geistigen: dort die Schlafende, hier der Wachende und Wachthaltende mit dem furchtbaren Blick. Die Nacht, einzig durch Symbole wie die Traummaske, die Eule und das Mohnbündel deutlich gekennzeichnet, verspannt den rechten Ellbogen mit dem linken Schenkel. Der linke Arm, um die Maske herumgreifend, wird Stütze des Körpers. Sein Schultergelenk gehört zu den wundervollsten Einzelheiten dieser Skulptur. In den Gelenken ist die Oberfläche des menschlichen Körpers am reichsten und feinsten differenziert. „Gut dargestellte Gelenke bekunden den Meister und sind denn auch selten anzutreffen: Michelangelo ist darin unerreicht“ (Pidoll nach v. Marées). Das Haupt sinkt auf die Brust herab, über das Diadem mit Mondsichel und Abendstern hängt sich die rechte Hand. Die

65. Michelangelo, Der Tag. Florenz. (Phot. Braun)

Vorstellung des sterbenden Sklaven (Abb. 42) vereinigte das Traumumfangenwerden mit dem letzten Körperdehnen, hier in der Nacht findet die Steigerung nach beiden Richtungen statt: der tiefe Schlaf, der mit milden Schatten das Gesicht umspielt, fern jenem

. . . . . mal sonno
che di futuro mi squarciò il velame (Dante)
(. . . . . bösen Schlaf
der mir zerriß der bitiren Zukunft Schleier)

des Ugolino — die höchste Anspannung des Körperlichen, ohne doch diese im Gesamten wie im einzelnen zu Ende zu führen. Elemente des Psychischen und des Physischen sind von der künstlerischen Vorstellungskraft miteinander verbunden zu einer plastischen Form, die nie ihr Gleichnis in der Realität finden könnte, die aber aus einem ungeheuren Vorstellungsvermögen herausgeboren von unentrinnbarer Suggestionskraft ist. Was wollen ihr gegenüber tastende Begriffe wie tragisch, kummervoll? Die Träger des Tragischen und des

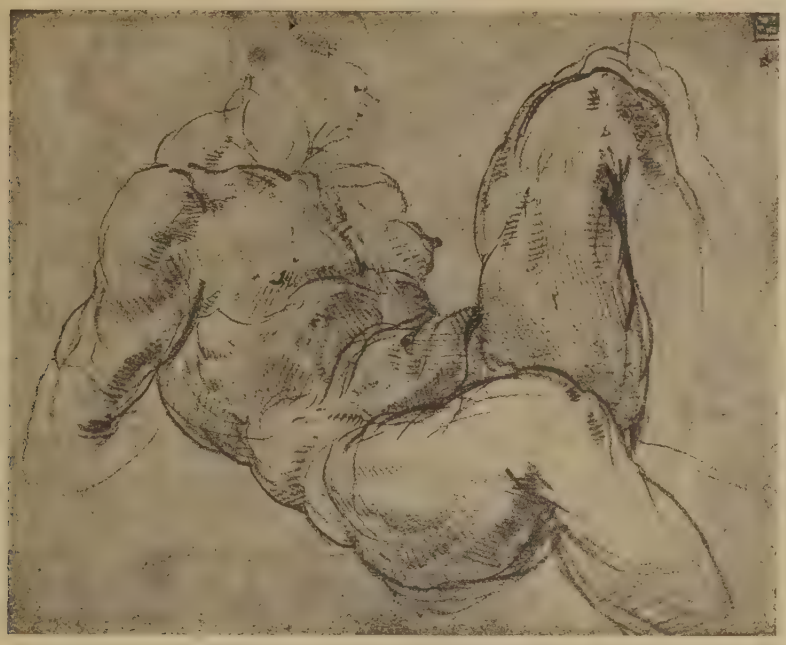


66. Torso des Belvedere, Rom

Kummervollen sind doch nur wir, denen diese so zur Einheit geborenen Elemente sich in einer Teil um Teil vornehmenden Analyse immer wieder in eine Vielheit aufzulösen drohen, und selten läßt sich so gut wie angesichts der Nacht der unüberbrückbare Unterschied zwischen produktiver und reproduktiver Vorstellung des Schöpfers und des Betrachters deutlich machen.— Der Tag dagegen ganz Spannung im Psychischen und Physischen. Diese schon in der Gruppierung der Beine gesteigert, dem kontrapostisch abgedrehten Oberkörper, den in Fortsetzung seiner Bewegung herumgeschleuderten Armen, der blitzartigen Gegendrehung des Löwenhauptes. Die Innervation dieses Körpers hat die Gewalt, das „terribile" eines alles niederbrechenden Naturgeschehens. Nacht und Tag aber trotz dieser Gegensätze harmonisiert durch die symmetrische Ähnlichkeit ihrer Umrisse. Die Gleichgewichtigkeit der architektonischen Hälften bestimmt letzten Endes auch sie.

In seinem Tagebuch spricht Delacroix über den Bildhauer Michelangelo: „Es sieht so aus, als habe er einen idealen Umriß gezogen und ihn dann ausgefüllt, wie es der Maler tut. Man möchte sagen, daß sich ihm eine Figur oder Gruppe nur unter einer Ansicht darstellt." Dieses Urteil verkennt völlig den Gestaltungsfortgang bei Michelangelo. Dieser geht vielmehr von rundplastischen Vorstellungen aus, zwingt aber hier die durch die Architektur bedingte Skulptur in die Ansicht eines flächenmäßigen Umrisses hinein. Befreit von solcher Bedingtheit erstreben die rundplastischen Vorstellungsformen auch die gleichen Anschauungsformen (Abb. 72—75, 78, 79). Es wäre lehrreich, einmal über diese oder andere Skulpturen Michelangelos sämtliche Kritiken zusammenzustellen. Man würde sehen, wie jede Zeit von der ihr eigenen determinierenden Ästhetik ausgehend zu anderen Urteilen gelangt, kaum aber versucht worden ist, die Gesetze des kritischen Verhaltens jedesmal erneut aus dem Objekt zu entwickeln. Die polaren Gegensätze der kritischen Ansprüche bildhauerischen Schöpfungen gegenüber sind diese: Einstellung der Erscheinungsform auf eine Ansicht, die den ganzen Gehalt des Werks faßt, — Entfaltung der Erscheinungsform in vielen Ansichten, die sich erst in der Vorstellung einen. Wir hoffen, im einleitenden Kapitel den Begriff der Vorstellungsform, die optisch Besitz von dem Werk ergreift, aber erst geistig es als Eigentum bewahrt, genügend entwickelt zu haben, um diese Abschweifung nicht noch weiterführen zu müssen. Michelangelo steht auf der Wende von der Renaissance zum Barock, Renaissance und Barock aber decken sich mit den polaren Gegensätzen der kritischen Ansprüche. Beide Ansprüche können seine Werke für sich anfordern, und doch wird er keinen Anspruch voll befriedigen. So aber vermag Bewunderung, die mit Forderungen kommt, sich nie restlos zu geben. Nur dem, der fragt: „Werk, was ist dein Wille?", wird die beseligende Antwort zuteil werden.

Tag und Nacht schließen sich schlecht den Kurven des Sarkophagdeckels an. Sie waren bereits begonnen, als die Sarkophagform ihre jetzige Gestalt erhielt, sind also älter wie die beiden anderen Liegefiguren. Es ist, wie Grimm (Jahrbuch der Kgl. Pr. Kunstsammlungen 1880) vermutet, wahrscheinlich, daß Michelangelo ursprünglich für die Sarkophagdeckel an eine Kurvenform, ähnlich der später von Guglielmo della Porta für das Grabmal Pauls III. (Abb. 70) gewählten, gedacht hat.



67. Michelangelo, Studienzeichnung. London

Ebenso gleichgewichtig sind Abend und Morgenröte (Abb. 68, 69), il crepuscolo und l'aurora, als Begleiter Lorenzos gebildet. Gelöster beide in der Bewegung. Wie der Abend mag ein Herakles, nach allen Prüfungen seines irdischen Daseins, beim Mahle der Götter gelagert haben, die Beziehungen zu dem Anfang des 16. Jhhs. gefundenen sogenannten Heraklestorso (?) des Belvedere — Torso und die ihn frei fassende Zeichnung sind formal verwandt auch mit dem Tag und den Flüssen — sind nicht nur formaler Natur (Abb. 66, 67. Thode 282). Ein mächtiger Alter, der Stürme wie ein Eichbaum überstanden hat, um gegen den Abend seines Lebens Sammlung und Lösung in der Resignation zu finden. Voll Schwermut, die doch die Güte kennt, neigt sich das Haupt mit der gewaltigen Stirn. — Aufwälzt sich die Morgenröte, die Schleier der nächtlichen Schatten zurückziehend. Der junge Körper erblüht im steigenden Licht, ohne Deckungen und Überschneidungen schenkt er die Schönheit eines göttlich reinen Daseins her. Klingen aber die in der Esse der Prüfungen geschmiedeten Muskelberge des Abends aus in der geistigen Schwermut des Antlitzes (Abb. 71), so malen sich hier in der tragischen Gebärde des Gesichtes (Taf. III, 1), an die Maske der Nacht anklingend, ahnungsvoll nahende Verhängnisse. „Si storce con amaritudine", sagt Vasari: sie wendet sich in Bitternis.

Die einst geplanten Flüsse sind nicht in Marmor übertragen worden. Zwei von ihnen waren aber als Tonmodelle zeitweilig am Grabmal Giulianos aufgestellt. In der Beschreibung der Kapelle von Doni (I marmi, Parte IV, Venezia 1552) wird ein Fremder fragend in die Kapelle eingeführt. „Und wer ist jene große gewappnete Gestalt dort oben?" Antwort: „Diese ist der Herzog Giuliano und jene drüben der Herzog Lorenzo." — „Und die staunenswerten Tonmodelle hier unten?" — „Das sollten zwei große Marmorfiguren werden, die Michelangelo arbeiten wollte." Frey dachte dabei an Cosmas und Damian, doch sind diese ja schon 1533/34 in Arbeit. Es handelt sich vielmehr um zwei Tonmodelle der Flüsse. Steinmann (Zeitschrift für bildende Kunst 1905/06) hat nun zwei kleine Tonmodelle von Tribolo im Bargello als Flußgötter festgestellt. Jedoch dürften diese eine spätere Fassung des Gedankens von Tribolo selbst darstellen, als man nach der Abreise Michelangelos daran dachte, das Werk ohne ihn weiterzuführen. Dagegen hat Gottschewski einen der Flußgötter als kleinen Bronzeguß nach der Modellskizze Michelangelos im Bargello nachweisen

68. Michelangelo, Der Abend. Florenz (Phot. Anderson)

können, und ihn mit einem großen Tonmodelltorso in der Accademia in Verbindung gebracht (Münchener Jahrbuch I u. a. O.). Dieser Torso in der Akademie, nach unserer Ansicht nur von einem Mitarbeiter nach dem kleinen Modell ins Große übertragen, ist höchst wahrscheinlich jenes Modell, das mit seinem Gegenstück zeitweilig in der Kapelle stand, die dann aber entfernt wurden, weil es eben nur Tonmodelle waren, sie sich auch dem Platz nicht recht anpaßten. Um etwas Geeigneteres vorzuschlagen, dürfte Tribolo seine Modellskizzen gefertigt haben. Endlich hat Grünwald (Jahrbuch des Allerh. Kaiserhauses 1907) den Nachweis erbracht, daß eine Antike im Dogenpalast zu Venedig, der zurückfallende Gallier, Anregungen für den Flußgott gegeben hat. Michelangelo sah diese Figur, damals Gladiator benannt, als er auf seiner Flucht 1529 in Venedig weilte.

Solche Liegefiguren kennt schon die Frührenaissance. Sie erscheinen an der Bronzetür des Florentiner Baptisteriums von Ghiberti, die Michelangelo für wert hielt, als Pforten des Paradieses zu dienen. Paarig auf schrägen Flächen gegeneinanderliegend, bildet sie B e r t o l d o auf der Medaille Mahomeds II., und auf die Verwendung dieses Motivs bei dem Lehrer Michelangelo weisen wir besonders hin. In den Sixtinafresken taucht das Motiv verschiedentlich auf: Adam, Sintflut. Ihre Ahnen findet man auf antiken Sarkophagen. Solche Hinweise gegenüber den Liegefiguren der Kapelle würden aber nur zeigen, wie Ähnlichkeitsassoziationen von neuen Gefühlsassoziationen und einem anderen Vorstellungsvermögen durch und durch umgebildet sind.

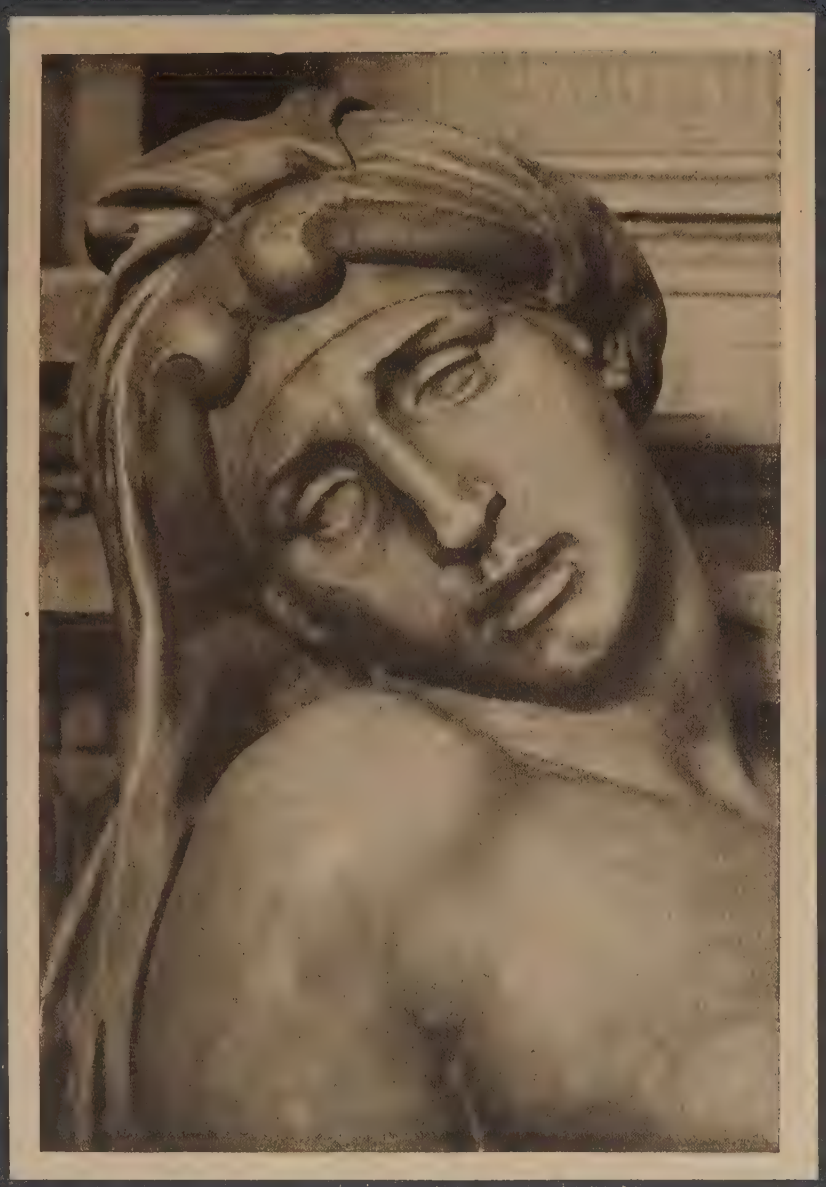
69. Michelangelo, Die Morgendämmerung. Florenz (Phot. Anderson)

Die Körperbildungen bezeugen höchste wissenschaftliche Einzelkenntnisse Michelangelos, diese aber sind von künstlerischer Schöpferkraft zu einem organischen Gesamtbild umgeboren, das alle Realitätsgleichungen einschließt, dem in seiner Gesamtheit aber die Realität kein Gleichnis gegenüberzustellen vermag. Als Schöpfer eines neuen, einzig von stärkster Vorstellungskraft geweckten Daseins tut jetzt Michelangelo den Schritt zum Höchsten: er klärt die Einzelform zu klassischer Reinheit ab und dies, obgleich die Bewegungen weit reicher, weit gedrängter sind, als im undulierenden Fluß die des Matthäus oder eines Gefangenen vom Juliusgrabmal. Die Köpfe der weiblichen Figuren (Abb. 64, Taf. III, 1), das Haupt Lorenzos (Abb. 62) zeigen im einzelnen eine Schärfe und Begrenzung der Form, in der sich eine absolute Typik über individuelles Sein erhebt, der einzelne Fall völlig mit dem Ganzen seines persönlichen Vorstellungsschatzes verschmolzen ist. Deutlich tritt hervor das Aufsuchen und Bestimmen der großen Verhältnisse, des typischen Baus der organischen Form. Der höchstgesteigerte seelische Ausdruck, der noch im Moses zu explodieren drohte, wird eingebunden in den typischen Bau der Form. Das Werk trägt das Gepräge der Allgemeinheit, von welcher trotz größter Intensität des Physischen und Psychischen alles Zufällige und Besondere ausgeschlossen ist. Die Beschäftigung mit der Baukunst mag diesen Gestaltungswillen in

70. Guglielmo della Porta, Gerechtigkeit und Klugheit vom Grabmal Pauls III. Rom (S. 102).

Michelangelo zur Entwicklung gebracht haben, ihre Formtypik klärt auch das Individuell-Körperliche ab. Ohne diese Erkenntnis sind seine Spätwerke nicht zu verstehen. Architektur und Skulptur nehmen jetzt die gleiche Richtung: die Peterskirche ist in ihrer Formsprache kühl gegenüber der Laurenziana, die Gruppen der Grablegung (Abb. 83) und der Pietà Rondanini (Taf. IV) erscheinen auf den ersten Blick fast leer gegenüber den Gebilden der Medicikapelle.

Es scheint auf den ersten Blick, als habe diese vierte, ultima maniera Michelangelos am stärksten die Skulptur der folgenden Jahrzehnte beeinflußt. Eine ganze Anzahl Bildhauer sind bestrebt, Bildwerke klassisch-idealisierender Ausprägung zu gestalten (Abb. 22, 70, 76, 77), erst später bricht aus dieser formalen Abklärung ein erneutes Ausdrucksbedürfnis unter bedingungsloserer Hingabe an den Naturalismus hervor (Taf. II, 2, III, 2, Abb. 23). Solche Entwicklung in der Skulptur würde gewissermaßen eine Parallele zur Entwicklung in der Baukunst bilden, wo die ultima maniera Bramantes die Baukunst der ersten Jahrzehnte des 16. Jhhs. nachhaltig beeinflußt hat. Trotzdem sind Einbehalte zu machen. Die Abklärung im Schaffen Michelangelos ist Ergebnis einer Gestaltungskraft, die alle Zustände des Seelischen durchwühlt hat. Die Skulptur der folgenden Jahrzehnte nimmt diese Abklärung als müheloses Geschenk hin, es ist aber nicht so sehr der alte Michelangelo, der dies Geschenk darreicht, sondern die Antike, diese vermittelt und gesehen durch einen Raffaello und seine Schule. Auch nachdem die Skulptur alle Wirbel des Barocks durchrast hat und sich die hochgehenden Wellen zum Klassizismus glätten, wird die erneute Abklärung nicht von innen heraus gewonnen, sondern von außen her herangetragen. Jene Abklärung Michelangelos — wir finden sie ähnlich bei Dürer, dem alten Rembrandt, bei Hans v. Marées — ist höchstes Ergebnis aller Erlebnisse einer Persönlichkeit, nie gelangen die Schichten sich ablösender Einzelindividuen zu solcher Steigerung über sich selbst hinaus. Hier hebt sich die Kunst Michelangelos aus dem Lauf der Entwicklung, eine einsame Spitze ragt über die Ketten der Gebirge.

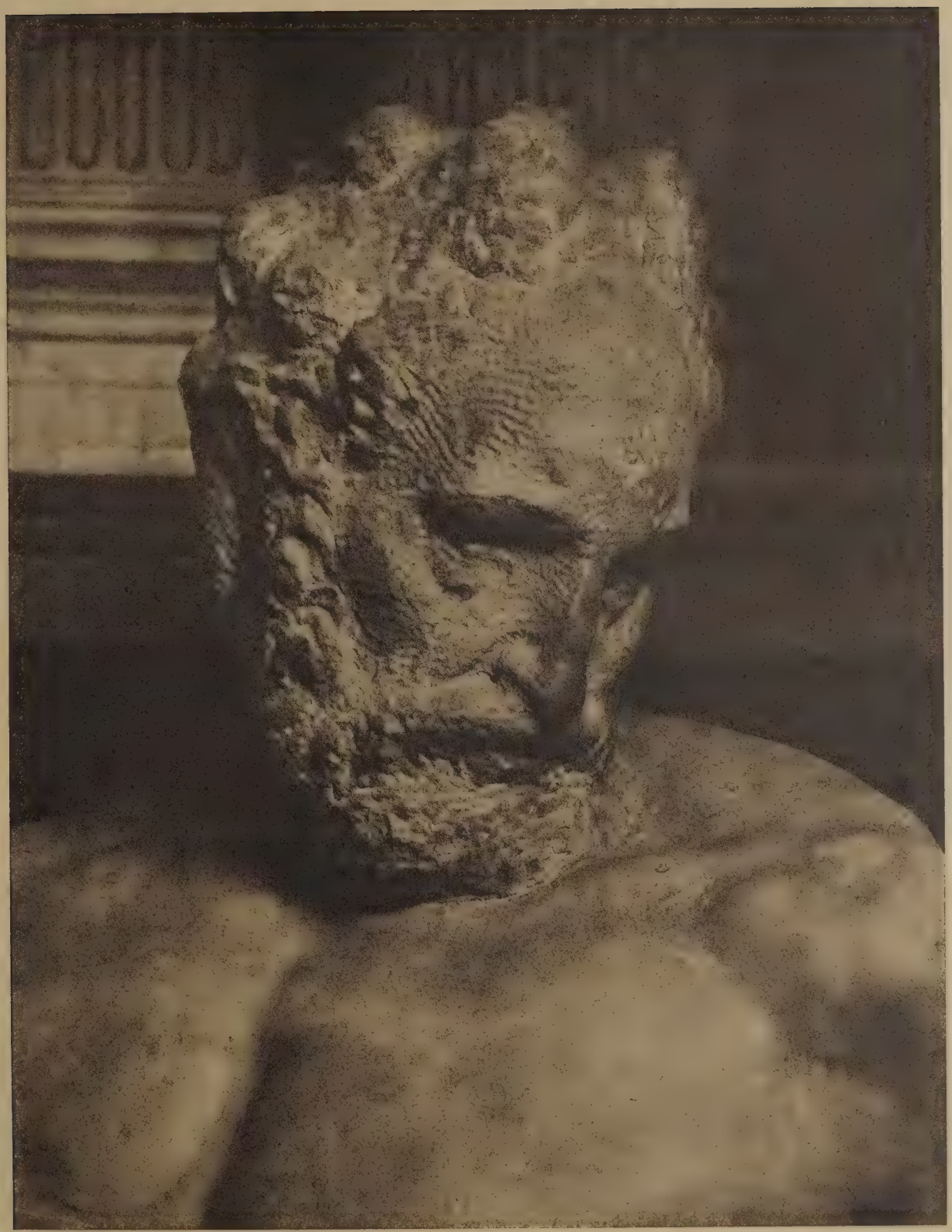


Michelangelo, Aurora. Florenz

Bernini, Teresa. Rom

Tafel III

A. G. Brinckmann, Barock-Bildner



71. Michelangelo, Der Abend. Florenz. (Phot. Anderson)

Die Kriegsjahre 1527—30 bilden die Peripetie im Leben Michelangelos, die schließlich auch den inneren Menschen wandelt. Während dieser Jahre hatte seine künstlerische Betätigung geruht. Er war Festungsarchitekt geworden, und wenn er diese seelenloseste Tätigkeit sich auch als Ehrung durch seine Vaterstadt anzurechnen hatte, so konnte er von ihr doch nicht befriedigt sein. Seine Skizzen fortifikatorischer Einzelheiten sind übersponnen mit raschen Eindrücken lebendiger, bildnerischer Vorstellung. Trotzdem darf, wie schon angedeutet, nicht übersehen werden, daß jener Zwang, in rein zweckmäßigen baulichen Entwürfen an sich zu halten, auch seinen bildhauerischen Ausdruck beeinflussen mußte. Die Typik der Form wird aufgesucht und weiter: die explosiven Ausdrucksformen stauen sich zurück, ein gewolltes Ansichhalten dem Schein nach, der drängende Ausdruck ohne eigentliche Entladung nur an den begrenzenden Formen rüttelnd.

Nach dem Kriege hat sich Michelangelos Verhältnis zur Heimatstadt Florenz von Grund auf geändert. Ein Fluchtversuch vor seiner eigenen Sache, eine zeitweise Ächtung, dann war ihm vom Sieger gnädig verziehen. Er sollte zum Angestellten an seiner eigenen Schöpfung gemacht werden, deren höchste Konzeption sechs Jahre zurücklag, die ihm als Verherrlichung des Medicigeschlechtes seit der jüngsten politischen Ereignisse innerlich entfremdet war. Er hatte sich demütigen müssen, der Stachel der Demütigung blieb in ihm. Mit dieser Aufgabe beschäftigt, die alle Weiten des menschlichen Denkens und Fühlens umspannen sollte, tritt gerade jetzt sein menschenscheuer Charakter hervor. Die Empfindung, ein alter Mann geworden zu sein, der nicht recht mehr in die Gegenwart paßt, spricht sich verschiedentlich in seinen Briefen aus. Zur Melancholie des Genies, unter der er stets gelitten, gesellt sich die Melancholie des sozial unstet und flüchtig Gewordenen. Er wünscht sich aus Florenz fort, die Sehnsucht nach Rom, seiner geistigen Heimat im Geben und Nehmen, wird übergroß. Am 23. September 1534 geht sein Wunsch in Erfüllung. Er trifft in Rom ein, das von nun an seine ständige zweite Heimat bleibt.

Aus diesen Depressionen heraus dann plötzlich leidenschaftlichste Ausbrüche. So seine Liebe zu Tommaso Cavalieri, den er im Spätherbst 1532 in Rom kennen lernte. In diese Liebe, die sich mehr an eine Phantasie seiner Seele über den jungen römischen Edelmann hängt als an die Wirklichkeit, mischen sich seltsam Glut und Demütigkeit. Aus so plötzlich aufflammender Leidenschaftlichkeit des Gestaltens entstehen auch einige Skulpturwerke neben der Medicikapelle, fast unvermittelt ein künstlerisches Problem aufgreifend und darum auch Zweifeln in ihrer zeitlichen Einreihung begegnend, formal ganz kühl gezwungen und doch wieder — im äußersten sprunghaften Gegensatz dazu — mit aller Qual seines Daseins getränkt.

„Er begann, um sich Baccio Valori zu verpflichten, die Marmorfigur eines Apolls (Abb. 72, 73) von drei Ellen Höhe, der aus dem Köcher einen Pfeil zieht. Er führte sie fast zu Ende. Jetzt steht sie im Zimmer des Herzogs von Florenz, selbst unvollendet ein selten schönes Werk“ (Vasari). Heut befindet sie sich im Bargello. Im Kunstinventar des 1569 mit der Würde eines Großherzogs belehnten Cosimo I. wird sie als David bezeichnet. Nach einem Schreiben des Valori an Michelangelo zu schließen, muß dieser 1530/31 an ihr gearbeitet haben.

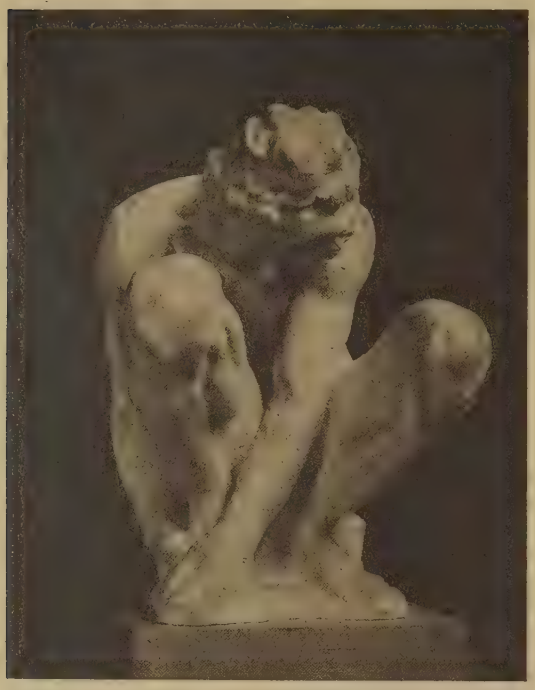
Eine unbekleidete Standfigur (Höhe 1,49 m) von größtem, gebundenen Bewegungsreichtum. Der rechte Fuß ist vorwärts auf eine Kuppe des Bodens gestellt, der linke Arm greift über die rechte Schulter zurück, so daß in der Seitenansicht Knie und Ellbogen weit nach vorn ausladen. Der Oberkörper biegt sich nach hinten, der Kopf ist scharf zur linken Schulter abgedreht und nach unten geneigt. In der Hauptansicht binden sich diese Ausladungen und Kontraposte zu undulierender Gesamtbewegung. Man kann

72. 73. Michelangelo, Apoll-David. Florenz

keineswegs von geschlossener Blockform sprechen, wohl aber ist die Erscheinungsform in ihrer Vorderansicht völlig zusammengenommen und auch die Seitenansicht entsagt allen aussprühenden Elementen, da Fuß und Hand wieder an die Hauptachse des Körpers herangezogen sind.

Wir sind gewohnt, der körperlichen Konzentration bei Michelangelo eine gleich starke seelische Innervation entsprechen zu sehen. Hier nichts davon. Woher? Weil alle Bewegungen dieser Figur frei und leicht vor sich gehen, nicht gewaltsam gedrängt erscheinen. Starke Muskelpressungen und Zerrungen sind vermieden, auch das Gesicht, das wie beim David den Ausdruck des ganzen Körpers hätte zuspitzen können, ist ganz leidenschaftslos. Hierin liegt ein Grund für die auch heute noch nicht verschwundene Unsicherheit in der Bezeichnung: Apoll oder David? Man fand in der Figur so gar nichts Apollinisches, ebensowenig paßt aber das milde, gelinde Wesen zu einem David, wie ihn Michelangelo bisher aufgefaßt hatte. Im Grunde ist die begriffliche Bestimmung angesichts des wundervollen Motivs gleichgültig, mag uns auch näher die Bezeichnung „Apoll, einen Pfeil aus dem Köcher ziehend“ liegen als diejenige „David, die Schleuder fassend“, — wobei die Kuppe am Boden als Goliathhaupt gedeutet werden könnte. Doch würde das volle Haupt kaum in diese Kuppe hineinpassen, auch das Langen der Schleuder nach vollbrachter Tat nicht recht verständlich sein.

Die Gesamtauffassung des Motivs zeigt vor allem, daß wir dem neuen, klassisch sich abklärenden Michelangelo — er zählte damals 55 Jahre — gegenüberstehen. Diese klassische Abklärung wurde bereits in einzelnen typisierten Formen der Mediciskulpturen beobachtet: höchster Reichtum der plastischen Anschauung einerseits, Beruhigung des seelischen Ausdrucks andrerseits. Der Satz „Bewegung ist Seele“ kann gegenüber einer solchen Skulptur nicht ohne weiteres aufrechtgehalten werden. Denn alles kommt auf die Art der Bewegung an, ob sie aus einer innerlichen Erregung ihres Trägers herausgepreßt zu sein scheint, oder ob wie hier ihr Spiel nur um seiner selbst willen ist, ein αὐτὸ καθ' αὐτό.



74. 75. Michelangelo, Der Kauernde. Petrograd

Michelangelo ging von der Antike aus, durchströmte sie mit allen Erschütterungen menschlichen Empfindens:

Qual mi fec'io che pur di mia natura
Trasmutabile son per tutte guise. (Dante)
(Wie mußt ich werden, der ich von Natur
Veränderlich doch bin in aller Weise.)

Jetzt findet er gleichsam zurück aus jenem Purgatorio, seine Augen sehen das Paradiso, in dem ruhig das einfache Sein sich beschließt. Kein heiteres Sein, doch ein Sein, das alle Erregungen in sich gebunden trägt. Man versteht jetzt, wie der Gealterte gütig über seine Jugendarbeit, den Kentaurenkampf (Abb. 2), sprechen konnte: auch dort ist alle Bewegung ein Sein um seiner selbst willen, nicht ringen sich aus ihr Ströme seelischer Energien los, die über sie hinwegführen in einem steten Werden.

Die gleiche Auffassung zeigt der kauernde Jüngling (Abb. 74, 75, Höhe 0,58 m) der Ermitage in Petrograd.

Er hockt nieder auf einem kurzen Stumpf mit angezogenen Füßen, die zusammengepreßten Beine mit den mächtigen Buckeln der Kniee stoßen wie Keulen nach vorwärts. Michelangelo hat fast stets die Proportion der Beine dem übrigen Körper gegenüber gesteigert, hierin jetzt grundsätzlich sich von dem früher auch von ihm befolgten antiken Schönheitskanon unterscheidend, nie ist dies so stark wie hier geschehen, um das Vorstoßen aus dem Block heraus nachdrücklich zu geben. Von einer geschlossenen Blockform kann hier ebensowenig wie beim Apoll gesprochen werden, wohl aber wieder von einer vollkommenen Geschlossenheit der Vorstellungsform. Um das rechte Bein greifen die Arme herum, die Hände machen sich am Fuß zu schaffen, als ob sie eine kleine Verletzung untersuchten. Die Augen suchen aufmerksam dem Vorgang zu folgen.

Der entlegene Aufenthaltsort der Figur, mehr noch ihre besondere Art, die Gleichmütigkeit einer reinkünstlerischen Problemstellung, hat ihre Einreihung in das Bildhauerwerk Michelangelos schwankend gemacht. Tritt man in den kleinen Saal der Ermitage, in dessen Mitte die Marmorfigur niedrig auf-

gestellt ist, so erstaunt man allerdings, nichts von jenen Schauern der Medicikapelle zu finden. Frey will die Entstehung des Kauernden sogar schon in das Jahr 1497 setzen, andere nehmen ihn als zugehörig zum Juliusgrabmal an, Knapp setzt ihn in die Spätzeit nach 1538. Seine Formensprache, die man kaum dem Gipsabguß, einzig dem mattbräunlichen Original gegenüber würdigen kann, zeigt nichts von jenem detaillierenden Naturalismus der frühen römischen Werke, sie ist mächtig und typisiert, — auch nichts von jener drängenden Innervierung der Juliusgrabskulpturen. Dagegen gibt auch der Apoll, mit dem wir sie zeitlich zusammenstellen, einzig die Auseinandersetzung mit einem reinkünstlerischen Problem.

76. Bronzestatuette einer Venus. Wien

Man hat auf die Verwandtschaft dieses Motivs mit einer berühmten Antike, dem Dornauszieher, verwiesen, dessen Einwirkung bereits die italienische Quattrocentoskulptur zeigt. Bei verschiedener Stellung und Einzelbehandlung bleibt jedenfalls die Übereinstimmung in jenem ruhigen, ganz in sich beschlossenen Sein bestehen, die eben auch den Kauernden zu einer klassisch abgeklärten Schöpfung macht. Wir möchten auf ein in Florenz viel näher liegendes Vorbild aufmerksam machen: den niederkauernden Petrus im Zinsgroschenwunder des Masaccio, der dem Fisch die Münze aus dem Rachen nimmt. Bereits Botticelli hatte sich durch diese Figur Masaccios anregen lassen in seinem Sixtinafresko, wo Moses niederhockend den Schuh auszieht. Eine italienische Kleinbronze, die in verschiedenen Varianten vorkommt (Abb. 76 nach dem Exemplar der Sammlung des Allerh. Kaiserhauses in Wien), zeigt gut, wie weit italienische Meister in der Mitte des 16. Jhhs. den Anregungen Michelangelos folgten, wie weit sie erneut die Antike aufnahmen: diese Kleinbronze ist eine Vereinigung des Kauernden und des Dornausziehers. Im IV. Kapitel wird über diese Strömung der italienischen Skulptur als Grundlage des Barocks noch zu sprechen sein (s. S. 80). Hält man an der Entstehung des Kauernden zu Anfang der dreißiger Jahre in Florenz fest, so dürfte er aus einem Block gearbeitet sein, der ursprünglich für die Medicikapelle bestimmt, dann aber nach Abänderung des Entwurfs zwecklos wurde. Zwei hockende Figuren waren für das Gesims des Mittelgrabmals (Abb. 54) geplant gewesen. Ihre Höhe betrug etwa 0,70 m: der Kauernde ist 0,58 m hoch.

Ist es gerechtfertigt, die Gruppe des sogenannten Sieges (Abb. 78, 79) im Bargello ebenfalls in diese Zeit zu setzen? Man hat sie mit dem Juliusdenkmal in Verbindung bringen wollen, in einer späteren Redaktion seien die Viktorien am Unterbau des Grabmals verwandelt worden in Darstellungen, wie hier eine vorläge. Sie müßte dann zur Zeit entstanden sein, als Michelangelo in Florenz an den vier Gefangenen der Boboligärten arbeitete. Dieser Annahme, die zuletzt Thode, zu begründen suchte, widerspricht einmal, daß die Gruppe sich nur schlecht dem funktionellen Zusammenspiel des Denkmals einfügen würde. Dann aber übertrifft sie mit 2,80 m Höhe nicht nur die einst geplanten Viktorien von etwa 2,25 m Höhe, sondern auch das Ausmaß des Nischenraums um ein Beträchtliches.

Ein nackter Jüngling in sehr schlanken Proportionen — man stellt wieder eine beträchtliche Steigerung der Beinverhältnisse gegenüber dem Torso fest — kniet mit dem linken Bein auf einem zusammen-

77. Giovanni da Bologna, Sieg der Tugend. Florenz. (S. 139)

geduckten alten Kämpen, dessen Arme auf dem Rücken gefesselt sind. Dieser trägt die römische Feldherrntracht, wie die Herzöge der Kapelle. Sein mächtiges Haupt drückt weder Kummer noch Schmerz aus, nur Ergebenheit gegen seinen Besieger, dem er freiwillig den Nacken beugt. Der Rumpf des Jünglings ist nach rechts hinten abgedreht, wodurch sich schon in der Beckengegend kühnste Muskelschiebungen ergeben, die Weichteile zwischen Becken- und Rippenkasten werden auf der einen Seite zusammengepreßt und gestreckt, auf der anderen Seite breitgespannt. Der linke Arm greift zurück, die rechte Hand zieht über die Schulter hinweg ein Stück der Gewandung nach vorn, der Arm ist in allen Gelenken aufs Äußerste gespannt. Wenn diese Bewegung doch noch leicht wirkt, so liegt das in der Art, wie die Finger das Gewandende fassen. Hand und Arm, auch die Behandlung des Gewandstücks, sind eng verwandt mit denen der Aurora (Abb. 69), die Überschneidung der Brust durch den Arm erinnert an den Apollo. Ein Band über der Brust, unter dem das Gewandende hindurchgezogen wird, verläuft hinten in ein Stück unbehauenen Marmors. Sollte dies ein Köcher werden? Der Kopf — allzuhart kritisiert als „insolent and carnal beauty" (Symonds) — biegt nach links ab, die Augen schweifen in die Ferne, den kaum beachtend, der den Nacken beugt. Die Gegenwendung des Hauptes stabiliert die schraubenartige Drehung des Körpers: der Sieger thront fest.

Stärkste plastische Bewegungsmotive vereinen sich hier mit Gleichmütigkeit, ja Gleichgültigkeit im psychischen Ausdruck, die bei dem Unterworfenen geradezu stutzig machen. Aber auch das Triumphieren des Siegers ist einem gleichgültigen Umschauhalten gewichen. Dieser Sieg hat ihn keine Anstrengung gekostet, es muß so sein. Man hat Bösartigkeit in diesem Kopf sehen wollen. Trotz starksprechender Einzelheiten, dem mandelförmigen Oval, der scharfen Augenzeichnung, dem gekniffenen breiten Mund geht doch das Bemühen mehr darauf hinaus, aus individuellen Zügen etwas Typisches zu bilden, das sich in seiner Unerregbarkeit besonders ausspricht, wenn man die Gruppe von links seitlich sieht. Man spürt wohl, daß hier Heftigkeiten des Psychischen eingeboren sind, sie werden aber nicht frei.

Der Deutung Justis, Michelangelo habe in dieser Gruppe eine politische Allegorie gegeben: „der Herzog Alessandro triumphierend über das 1530 niedergeworfene Florenz", wird man kaum zustimmen. Derartig gesuchte Allegorien kennen Kunst und Literatur erst seit E. des 16. Jhhs. Gewiß war dieser Alessandro einer der großen Bösewichter auf italienischen Fürstenthronen. Die Florentiner Adligen haßten ihn, dessen Mutter eine Bäuerin war, das Volk aber blieb ihm anhänglich bis zu seiner Ermordung (1537). Und wenn Michelangelo hier seine persönliche Gesinnung wirklich aussprach, hätte er den unterworfenen Greis so willig, fast ehrfürchtig gebildet? Mochte er, der sich fast scheu in sich zurückzog, überhaupt einen so monumentalen Haß schaffen, der ihm bei Bekanntwerden der Figur das Leben kosten konnte? Der Haß, der verneint, hat kaum genügend Triebkraft für so gewaltige Arbeit, Michelangelo war viel zu furchtsam, um den Herzog zu reizen.

78. 79. Michelangelo, Sieg des Eros. Florenz

Die versteckte Anspielung seiner Antwort auf jene Verse des Giovanbattista Strozzi (1545) an die Nacht der Medicikapelle „sie schläft, hat Leben, wecke sie, wenn Du nicht glauben willst, und sie wird reden“:

Caro m'è 'l sonno e più l'esser di sasso,
Mentre che 'l danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir m'è gran ventura,
Però non mi destar, deh! parla basso. (1545)
(Lieb ist mir Schlaf, noch lieber Sein im Stein
Solange Scham und Schande hier verweilen.
Für mich ist Glück Nichtfühlen und Nichtsehn,
Weck mich nicht auf, ach Du, sprich leise.)

ist erst später verfaßt, und so war ihre Kühnheit nur eine scheinbare, selbst aber auch dann noch eine gemessene. Nichts hören, nichts sehen wollen, in ein andres Gebiet der Phantasie fliehen, ist das eine Stimmung, aus der die Gruppe geboren werden konnte?

Was nun? Sollen wir uns begnügen, mit Thode in ihr nur „die Gestaltung eines allgemein Menschlichen, eines symbolisch bedeutungsvollen Vorgangs“ zu sehen? Oder ließe sich doch noch versuchen, diesen Vorgang persönlicher zu deuten?

Die Gruppe war kein Auftrag, sondern eine ganz persönliche Arbeit. Bei des Meisters Tode stand sie noch in seinem Florentiner Atelier an der Via Mozza. Man dachte daran, sie für sein Grabmal zu verwerten — er mußte sie also lieb gehabt haben —, doch unterblieb dies. In den Zügen des Unterworfenen hat man Ähnlichkeit mit Michelangelo finden wollen, auch uns scheint eine solche zu bestehen. Nahe Beziehungen also zu seinem Eigenleben: ein Alter, in Fesseln willig den Nacken beugend einem jugendlichen schöngebildeten Besieger, der doch ihn kaum wahrnimmt, seine Augen nach neuer Beute umherschweifen läßt. Dies paßt auf das Verhältnis Michelangelos zu Cavalieri.

Se vint' e pres' i' debb' esser beato
Maravigla non é, se nud' e solo
Resto prigion d'un Cavalier armato. (1534)
(Bin unterworfen ich, gefesselt glücklich,
Was Wunder, wenn ich waffenlos und einsam
Gefangner bleibe eines starken Kavaliers.)

Egli è pur troppo a rimirarsi intorno
Chi con la vista ancide i circustanti. (1533/34)
(Das ist zuviel, wenn einer um sich schaut,
Des Blicke niedermähn, die um ihn stehen.)

Mit fast demütiger Ergebenheit kommt er dem Jugendlichen entgegen. Wenn dieser die kostbarsten Zeichnungen, um die ein Kenner wie Aretino vergeblich bittet, von ihm annimmt, so versetzt ihn das „in größtes Erstaunen und nicht geringe Freude" (Brief vom 1. Januar 1533). Die Antworten Cavalieris bleiben dagegen liebenswürdig, voll höfischer Komplimente, aber im ganzen doch verständnislos für die gewaltige Persönlichkeit des Empfängers. Ein gewisses Gefühl des Unbehagens vermochte er dessen seltsamer Neigung gegenüber kaum zu unterdrücken. Als ihm Michelangelo längere Zeit nicht geschrieben, beklagt Cavalieri sich, wie er in einem späteren Schreiben es erklärt, „allein aus dem Grunde, um mit Euch Scherz zu treiben, was ich gewißlich doch tun kann". Er selbst aber bleibt läßlich in seinen Antworten und entschuldigt sich Angiolini gegenüber ganz obenhin mit der Bemerkung, er wolle Michelangelo nicht belästigen. Auch an Michelangelos Verhältnis zu jenem fröhlichen Febo di Poggio in Florenz wäre zu denken, der noch den Meister nach Rom um Geld anging. Einige Verse als Nachschrift auf einem Brief an ihn im September 1534, ein früheres Gedicht leicht abändernd, mögen geradezu als Erläuterung der Gruppe dienen:

Vo' sol del mie morir contento veggio:
La terra piange, e 'l ciel per me si muove,
E vo' men pieta stringe ov' io sto peggio. (1534)
(Euch seh ich nur mit meinem Tod zufrieden.
Die Erde weint um mich, der Himmel ist bewegt,
Doch Ihr seid härter nur, je mehr ich leide.)

Oder ein Gedicht aus dieser Zeit, von dem einzig die Anfangszeilen zu entziffern sind:

Crudele stella, anzi crudele arbitro
Che 'l poter e 'l voiler mi stringe e lega . . (c. 1534—37)
(Grausamer Stern, grausamer Richter,
Der Wollen und Vollbringen mir in Banden schlägt . .)

Also eine Allegorie des Eros mit individuellen Zügen, vor dessen Macht der Greis sich beugt. Nicht jenes Eros, der Begierden treibt, sondern in dem eine gequälte Seele ihre geistige

Erlösung sucht. Michelangelo kannte aus dem Phaedros und aus dem Symposion des Platon den antiken Eros. „Eros ist der jüngste und zarteste der Götter. Für seine ebenmäßige und geschmeidige Gestalt ist ein Beweis der schöne leichte Anstand, der ihm eigen ist.“ „Weisheit ist Liebe zum Schönen und Eros ist Liebe zum Schönen, so daß Eros notwendig weisheitsliebend ist.“

Amore è un choncetto di belleza,
Inmaginata o vista dentro al core. (1533/34)
(Die Liebe ist ein geistig Bild der Schönheit,
Empfangen und gesehen tief im Herzen.)

„Schlecht aber ist wahrlich jener gemeine Liebhaber, der den Leib mehr liebt als die Seele.“

Voglia sfrenata el senso è, non amore,
Che l'alma uccide; e 'l nostro fa perfetti
Gl' amici qui . . . . . (1534?)
(Entzügelte Begierde ist Sinnlichkeit, nicht Liebe,
Der Seele tödlich — unsere Liebe macht schon hier
Vollkommen uns als Freunde . . . . . .)

„So wie es aber bei den Liebhabern gilt, freiwillig jeden Dienst den Lieblingen zu leisten und dies nicht als Niedrigkeit noch Schimpf anzusehen, so ist doch der letzte Dienst der um die Tugend.“ Diesem platonischen Gedankenkreis entsprechen, wie wir zeigen, Wendungen in den Gedichten Michelangelos an Cavalieri und Febo, auch in seinem Brief an Angiolini vom September 1533 klingen solche Gedankengänge an. In freier Übertragung lauten sie:

„Wenn ich ohne Unterlaß Tag und Nacht wünsche, in Rom zu sein, so ist das nur der Wunsch nach Rückkehr ins Leben. Diese Rückkehr ins Leben kann aber ohne Seele nicht geschehen. Das Herz ist nun die Behausung der Seele. Mein Herz aber ist in den Händen Cavalieris in Rom, der so ja auch meine Seele besitzt. Mit Naturnotwendigkeit ist sie an ihren eigentlichen Sitz gebunden, fern von mir. Gern würde der Körper an denselben Ort wie die Seele wandern, um zum Leben zurückzukehren, dann würde ich nicht wie jetzt in Florenz unter solchen Qualen leben.“

Die Heiterkeit des platonischen Eros erscheint in der Gruppe gebunden durch das Temperament des Melancholikers, der in allem das Leid findet und der Umwelt, selbst den Freunden gegenüber spürt, mit welch innerer Gleichgültigkeit sie an seinen tiefsten Empfindungen vorüberschreiten. Es will uns belanglos scheinen, wie stark ein begehrend-erotisches Element in seinem Verhältnis zu Cavalieri und Febo mitspricht, jedenfalls verinnerlichte es sich, das Tatsächliche wurde für ihn zu einer Symbolik des Geistigen, das sich gefangen gibt und dient, um in der Steigerung des Geliebten ihre Belohnung zu finden. Die Liebe ist die Gefahr des Einsamen, aber die strömende Leidenschaft ist stille geworden in der Schönheit. Tiefe Seligkeit scheint Michelangelo in den ersten Monaten seiner Rückkehr nach Rom empfunden zu haben, und in dieser Zeit dürfte das Fragment: „Quanta dolcezza al cor per gli occhi . .“ (Wieviel Süßigkeit dem Herzen durch die Augen . .) entstanden sein. Das Tragische liegt darin, daß diese übersinnliche Liebe Michelangelos weder von Cavalieri noch von Febo verstanden werden konnte, daß sie sich in sich zurückziehen mußte. Erst später in seinem Verhältnis zu Vittoria Colonna vermochten jene Strömungen sich auszusprechen mit einer besonderen Richtung auf die symbolische Idee der christlichen Liebe:

La gratia, che da voi, divina piove . .
(Die Gnade, die du Göttliche herniederströmst . .)

80. Caracalla. Neapel

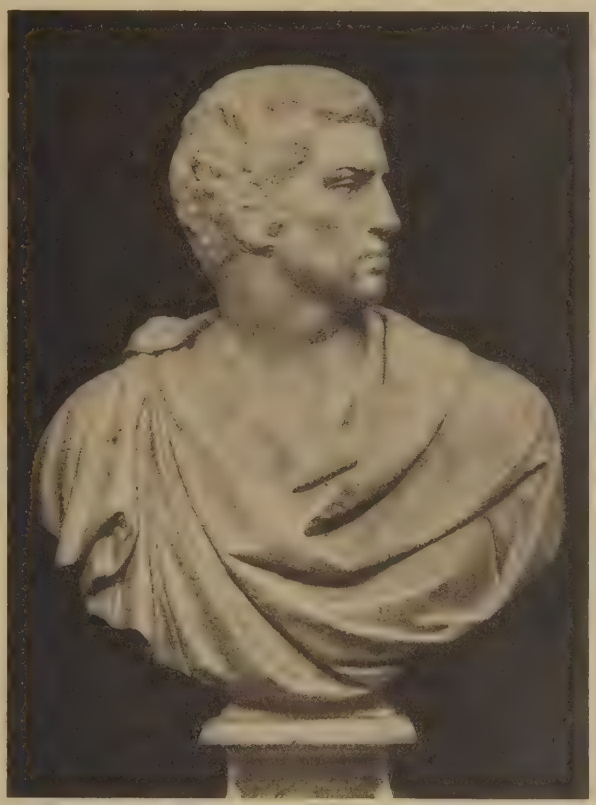
S' e begli ochi e la ciglia
Con la tuo pieta vera
Volgi a far me si tardi ancor beato;
A la miseria nato,
S' al fier destin preval gratia e ventura,
Da te fie vinto il cielo e la natura. (1545/46.)
(Wenn du die Augen unter schönen Brauen
Tiefmitleidsvoll auf mich gerichtet,
Um so spät glücklich mich zu machen;
Wenn güt'ge Gnade mein Geschick bezwingt
Das mich zum Elend auserkoren,
Dann siegst du auch ob Himmel und Natur.)

Am 23. September 1534 trifft Michelangelo in Rom ein. Zwei Tage später stirbt Clemens VII. Sein Nachfolger, Paul III., hält an dem 1533/34 erteilten Auftrag seines Vorgängers fest, und so beginnt Michelangelo mit den Arbeiten für das Jüngste Gericht an der Altarwand der Sixtina. Die Ausmalung währt 1536—41. Nach ihrer Vollendung erhält er den Auftrag auf die Fresken in der Cappella Paolina und arbeitet daran 1541—50. Am 1. Januar 1547 wird ihm die Bauleitung von S. Pietro übertragen. Er übernimmt sie in seinem zweiundsiebzigsten Lebensjahr „weil ihn Gott dazu bestellt habe, ohne Besoldung aus Liebe zu Gott und Andacht zum Fürsten der Apostel". Die Skulptur tritt zurück, bleibt nur noch Betätigung seiner Mußestunden. „Daß Michelangelo aus Leidenserkenntnis zur Verneinung des Lebens und damit auch zur Verneinung der plastischen Veranschaulichung der Welt gelangt sei", wie Thode es darzustellen beliebt, hieße aber doch, äußere Verhältnisse mit Zwang ins Metaphysische umzudeuten. —

Die Anregung zur Brutusbüste (Abb. 81, Höhe 0,76 m), heute im Bargello, gab die Ermordung des oben erwähnten Herzogs Alessandro durch seinen Vetter Lorenzo 1537, ohne daß ein Porträt Lorenzos in der Büste zu suchen wäre. Um die typische Form für eine furchtbare Vorstellung ist gerungen. Auch für Michelangelo hat diese Tat auf eine kurze Spanne Zeit die Ethik des antiken Tyrannenmordes besessen, bis die Jämmerlichkeit des „Lorenzaccio" auch die Jämmerlichkeit seiner eigensüchtigen Tat ins Licht rückte. Die Büste war bestimmt für den in Rom ansässigen Kardinal Ridolfi, einen gebürtigen Florentiner. Michelangelo beendete sie nicht, der Bildhauer Calcagni arbeitete die Gewandung aus (vergl. Grünwald, Florentiner Studien, 1914). Vasari spricht von Anlehnung an eine antike Gemme, doch kann es sich nicht um eine solche mit der Darstellung des Brutus gehandelt haben. Sein Typ ist in der antiken Kunst ein anderer. Eher scheint ein antikes Kaiserporträt das Vorbild abgegeben zu haben. Die Marmorbüste der Caracalla (Abb. 80) im Museo nazionale zu Neapel zeigt auffallende Ähnlichkeiten — und charakteristische Unterschiede.

Es gibt kaum eine zweite Büste, die so leidenschaftliche Energien in sich sammelt, wie dieser Brutus. Die kurze Stirn, die gekniffenen Muskeln der Mundpartien, die durch festes

Zusammenbeißen geschwellten Muskeln der Kinnbacken, der gedrungene mächtige Hals verraten einen brutalen Willen, der feinere geistige Regungen erdrosselt. Man sollte diesen Brutuskopf mit dem Bronzekopf Voltaires von Houdon im Louvre zusammenstellen, um die Extreme von physischer Wucht und von Vergeistigung in der Bildniskunst klar zu machen. Und trotz alledem die Ruhe eines eisenharten Ansichhaltens, die Form läßt Energien, mit denen sie geladen, nicht herausspringen. Ein Michelangelo aus der Zeit des Florentiner Davids, ja noch des Moses und des Tags in der Medicikapelle hätte nicht so zurückgehalten, sogar das Werk des antiken Barocks geht hier weiter. Unverständlich, wie man aus diesem Gesichtsausdruck den leidenschaftlichen Redner hat heraussehen wollen: es ist der Mann, der Furchtbares durchleben kann, ohne die verbissenen Zähne auseinanderzutun.



81. Michelangelo, Brutus. Florenz

Die letzte Lösung allen Kampfes, die Steigerung über sich selbst, ist die Güte. Völker kennen sie nicht, auch in das Leben des einzelnen tritt sie nur selten als Beschließerin. Durch die Briefe Michelangelos der letzten zehn Jahre geht ein weicher Zug, und wenn er sich auch um den Bau von S. Pietro Sorge macht oder einmal über seinen Neffen Lionardo in Florenz aufbraust, so spricht doch allenthalben der Wunsch, geduldig und gütig zu sein, „dankend überaus für die Liebe, die man ihm entgegenbringt, mag er gleich ihrer nicht würdig sein“ (Brief an Vasari April 1554). Der Tod seines Dieners Francesco da Urbino, der ihn sechsundzwanzig Jahre hindurch betreut hatte, erschüttert ihn tief. Das Schreiben an seinen Neffen vom 4. Dezember 1555, ein Tag nach jenes Tode, an Vasari vom 23. Februar 1556 sind Dokumente einer rührenden, bis dahin ängstlich verborgenen Menschlichkeit. Man denkt an Tagebuchaufzeichnungen Eckermanns über die Art, wie der gealterte Goethe den Tod seines Herzogs aufnahm. Diese offene Gütigkeit der Seele entquillt ihrem inneren Halt. Michelangelo hatte ihn unter dem Einfluß Vittoria Colonnas, der Marchesa von Pescara, gefunden im Glauben an die Gnade Gottes. Vittoria ist ihm die Gütige, Hehre, die ihm als eine zweite Beatrice den Weg zum Himmel öffnet und Erlösung von Schuld und Sünde erwirkt (S. 89). Diese Gnade leuchtet ihm auch im Sterben seines Dieners: „Die Gnade hat darin bestanden, daß, wie er mich im Leben lebend erhielt, er sterbend mich sterben gelehrt hat, nicht mit Unlust, sondern mit Verlangen nach dem Tode.“

Ventura e gratia l'ore brieve e corte,
Se la miseria medica la morte. (1555/56?)
(Glück und Begnadung währen kurze schnelle Stunden,
Des Lebens letzte Heilung ist der Tod.)

82. Michelangelo, Studienzeichnung. Wien

In dieser religiös vertieften Stimmung, die kein Dogma, sondern das Leben ihm brachte, entstehen die letzten Werke: die Grablegung im Florentiner Dom und die Pietà im Palazzo Rondanini zu Rom, bei beiden an eine Verwendung für das eigene Grabmal gedacht. Für die Kunstgeschichte haben beide Werke immer etwas Peinliches gehabt — wir sind anderer Auffassung —, fast grotesk mutet aber die Ansicht Thodes an, der in ihren „unverbesserlichen Unzulänglichkeiten das Gericht des Meisters über seine Kunst" sehen will.

Die Grablegung (Abb. 83, Höhe 2,34 m), die seit 1722 hinter dem Hochaltar unter der Kuppel des Florentiner Doms aufgestellt ist, dürfte um 1550 begonnen sein, das Motiv selbst hatte in Zeichnungen Michelangelo schon länger beschäftigt.

„Und Joseph nahm den Leib und wickelte ihn in eine reine Leinwand. Und legte ihn in sein eigen neu Grab, welches er hatte in einen Felsen hauen lassen; und wälzte einen großen Stein vor die Tür des Grabes und ging davon. Es waren aber allda Maria Magdalena und die andre Maria, die setzten sich gegen das Grab" (Matthäus 28, 59—61). Statt der andren Maria, der Mutter der Kinder Zebedäi, setzt Michelangelo die Mutter Christi ein. So verbindet er die Grablegung mit jener alten Darstellung der Beweinung Christi. — Joseph von Arimathia steht leicht nach vorn geneigt und läßt den Leichnam, ihn unter den rechten Arm fassend, sanft niedergleiten, mit der andren Hand stützt er den Rücken der Mutter, gleichmäßig um beide besorgt. Magdalena ist zur linken Seite niedergekniet, stützt mit der linken Hand Christi Rücken, und läßt über die rechte das Bein Christi herabgleiten. Dessen Arm legt sich um sie, eine erschütternd hilflose Bewegung des toten Körpers. Kraftverlassen knickt dieser zusammen, das rechte Bein gleitet weg, der Oberschenkel senkt sich zur Seite, der linke Arm hängt willenlos mit auswärts gedrehter Hand herab. Das Haupt fällt auf die Schulter. Maria, rechts sitzend, greift mit der linken Hand unter die Achsel des Toten, mit der andren stützt sie seinen Rücken: hier liegt der Drehpunkt allen Gleitens und Stützens. In unendlich rührender Gebärde legt sie ihr Gesicht an die Locken des Hauptes ihres Sohnes, sein gänzliches Niederhängen aufhaltend.

Man sucht vergeblich Raum für das linke Bein Christi. Der Block sei verhauen, lautet die Kritik. Als ob der ungeheuren Vorstellungskraft Michelangelos dergleichen zustoßen könnte! Fast möchte man daran denken, daß ähnlich wie im Kentaurenrelief diese Durchrechnung Michelangelos nicht einmal erwünscht erschien; die Intensität der Wirkung des einen Beines wird ohne Begleitung eine weit stärkere, die eine gebrochene Linie ist von grausamer Bitternis. Richtiger wird man hier die Stelle finden, wo die ursprüngliche Formidee eine Abänderung erfuhr. Die Rötelzeichnung in der Albertina (Abb. 82; Thode 521) zeigt den ersten Keim der Gruppe. Es scheint, daß auch hier zunächst das linke Bein sich in den Schoß der sitzenden Maria einbetten sollte, so daß der Fuß den Boden zwischen Joseph und Magdalena berührt hätte, das Voranschleppen des Toten verdeutlichend. Dann

83. Michelangelo, Grablegung. Florenz

schien dieses vollständige Vornüberfallen des Leichnams zu stark. Da die Gruppe vor einer Wand stehen sollte, hätte Michelangelo bei reliefartiger Behandlung der rückliegenden Teile die unteren Partien der Maria weiter nach innen drehen, das linke Bein Christi über ihren Schoß schieben können. Ein keilförmiges Loch läßt eine beabsichtigte Anstückung vermuten. Vasari berichtet, Michelangelo habe aus Ärger über den allzuharten Stein und einen Riß, der im Marmor erschien, schließlich die Gruppe teilweise zerbrochen, von einem „Verhauen" ist nicht die Rede. Diese plötzliche Aufwallung tat ihm selbst hernach leid, denn er verschenkte die Gruppe, und Calcagni flickte sie wieder zurecht. Die Schuld lag also am Material, es war nicht schmiegsam genug, um dem Wandel seiner Vorstellungen, den eine stete Selbstkritik veranlaßte, zu folgen. Und so gab er die Gruppe auf. Die Ergänzungen Calcagnis beziehen sich im wesentlichen auf Neueinfügung des rechten und linken Unterarms Christi. Die Magdalena ist am weitesten vollendet, wenn sie kleiner erscheint, so rührt dies daher, daß hier bereits mehr vom Marmor fortgenommen ist, als von den teilweise erst bossierten anderen Figuren.

Die Gruppe, in wundervoll architektonischem Bau der Linien — nur die strenge Frontansicht gilt hier —, ist von stiller Trauer umfangen, wie eine Familie, die ohne Zuschauer ganz mit sich beschäftigt ist. Man sorgt um den Toten und umeinander. Vielleicht könnte das Herausblicken der Magdalena als extensiver Ausdruck, als eine Vermittlung zum Betrachter gefaßt werden, sie sieht aber nur vorwärts gegen das geöffnete Grab. Diese in sich beschiedene Trauer ist gänzlich unromanisch, sie unterscheidet diese Gruppe sogar bedeutsam

von Arbeiten des früheren Michelangelo, der in einer Pietà (Taf. I) bei aller kontemplativen Versenkung doch mit der weisenden Hand gegen den Betrachter vermittelte. Die Figuren sind ganz Innigkeit, Liebe und Güte untereinander. Diese seelische Vertiefung erhält eine besondere Bedeutung, da Michelangelo dem Gesicht des Joseph seine eigenen Züge geliehen hat.

Die Züge des Greises sind uns vor allem bekannt aus seinem Bildnis in den Uffizien mit der erschütternden linken Hand — Michelangelo war Linkshänder —, dem Aquarell des Francesco d'Hollanda, der Büste von Daniele da Volterra im Bargello, deren glättende Ziselierungen viel von dem suggestiven Eindruck genommen haben. Diesen Eindruck vermitteln besser zwei Bronzeköpfe, der eine im Louvre, der andere im Museo archeologico in Turin (Abb. 84). Ein genauer Vergleich des Gesichtsbaus, besonders auch der nebensächlicheren Partien des Kopf- und Barthaares ergibt völlige Übereinstimmung mit der Büste im Bargello und läßt den Schluß zu, daß der bis jetzt unbekannte Fertiger beider Köpfe Daniele da Volterra ist. Sie sind Vorstudien zu der Bargellobüste. Der Kopf in Turin, ein Ausguß über verlorenem Wachsmodell, ist geradezu eine impressionistische Bronzeskizze, uns teuer als das lebensvollste Porträt Michelangelos. Volterra stirbt zwei Jahre nach Michelangelo, die Büste dürfte in dessen letzten Lebensjahren entstanden sein: ein knochiges und durchfurchtes längliches Gesicht mit tiefliegenden kleinen Augen, jener derben, durch einen Faustschlag Torrigianos schon in seiner Jugend entstellten Nase, den starken Jochbeinen mit tiefen Einsenkungen darüber, den scharfen Furchen von der Nase herab zu den Mundwinkeln, dem eingekniffenen Mund, umweht von schütterem Bart. Man hat auch in dem Selbstporträt der Grablegung die Entwicklung einer künstlerischen Vorstellung zu sehen, die das Typische über das Individuelle stellt, allerdings in einem gewissen Parallelismus der Erscheinungsformen von Natur und der Vorstellungsformen von Kunstwerk. Er führt sich hier ein als gütiger Helfer, den Toten und die Mutter stützend, mit den wehmütigen kleinen Augen herabsehend auf beider angelehnte Köpfe. — Die unvollendete Pietà in der Chiesa di S. Rosalia zu Palestrina, die ebenso leidenschaftlich für Michelangelo in Anspruch genommen wie ihm abgestritten wird, kenne ich nicht aus eigener Anschauung und vermag daher in dieser schwierigen Frage ein Urteil nicht abzugeben. Manches spricht für Michelangelo, vieles ist brutal und zugleich leer, sollte auch hier Calcagnis Meißel sich versucht haben?

An der lebensgroßen Pietà des Palazzo Rondanini in Rom (Taf. IV), der Gruppe von Mutter und Sohn, hat Michelangelo noch wenige Tage vor seinem Tode gearbeitet. Wann er sie begonnen, ist nicht sicher festzustellen, vielleicht schon vor der Grablegung anfangs der vierziger Jahre. Der Tod überraschte ihn bei gänzlicher Umarbeitung des Blocks. Wie beweglich war noch seine Vorstellung und was traute er sich noch zu!

Ursprünglich hatte sich der Leichnam stärker nach vorn geneigt. Hinter ihm wird Maria unter die rechte Achsel gegriffen haben, der Oberkörper drehte sich mit der linken Schulter einwärts, so im Winkel von Brust und Arm der Maria ruhend. Große Ähnlichkeit zeigt die so rekonstruierte Gruppe mit der wundervoll weichen Rötelstudie der Pietà in der Albertina (Abb. 85; Thode 522), die Ende der dreißiger Jahre entstanden sein muß. Der Vergleich mit dieser Zeichnung erklärt nun auch weiter das ursprüngliche Motiv: Maria kniet am Grabrand, über den Tücher herabhängen. Sie läßt den Leichnam vorsichtig herabgleiten, ihn unter den Achseln fassend. Der tote Körper sitzt noch am Grabrand auf, nur so vermag die Frau die schwere Last zu halten. Dann aber ging Michelangelo in erneuter Bearbeitung des Blocks darauf aus, das Säulenmäßig-Statuarische stärker zu entwickeln. Er schob den ganzen Oberkörper Christi zurück und lehnte ihn gegen die Brust der stehenden Maria. Der alte rechte Arm Christi ist noch stehen geblieben, um später weggeschlagen zu werden. Seine beiden Arme sind jetzt zurückgenommen. Mit der Rechten stützt Maria den Leichnam seitlich, die Linke faßt nach vorn über seine Brust. Ihr Haupt beugt sich über das seine. Andre, stützende Seitenfiguren, wie Mackowsky annimmt, waren sicher nie beabsichtigt.

84. Daniele da Volterra, Kopf Michelangelos. Turin

85. Michelangelo, Studienzeichnung. Wien

Der Ausdruck ist fast entmaterialisiert und nun auch auf eine klassische, ganz in sich beschlossene Formel gebracht. Er schwebt wie ein stilles Licht. Gegen die funktionelle Berechnung von Kraft und Last ist Michelangelo jetzt ganz gleichgültig geworden. Was macht es, ob die Frau den Leichnam so halten könnte? Ihm kam es nur noch auf eines an, eine erschütternde expositio corporis Christi, der für die Menschheit ausgelitten hat, in engstem Zusammenschluß mit der gnadenvollen Mutter zu geben, eine Säule des Glaubens über seiner eigenen Grabstätte aufzurichten.

Signior, nell' ore streme
Stendi ver me le tuo pietose braccia,
Tom' a me stesso e famm' un che ti piaccia. (1545/46)
(O Herr, in meiner letzten Stunde
Breite erbarmungsvoll die Arme gegen mich,
Erlöse mich von mir, mach dir mich wohlgefällig.)

Und er mochte sich da an einen Jugendeindruck erinnern: die Ausstellung des kleinen Christkindes durch die in der Thronnische stehende Maria im Santo zu Padua, wie sie einst Donatello einer Gemeinde der Gläubigen gezeigt hatte. Der gleiche, hieratisch gebundene Charakter spricht sich auch hier aus. Doch dort eine eherne, unverrückbare Vision, hier scheinen erbarmende Liebe und unendliche mütterliche Güte zu schweben wie ein Schatten:

Puro e disposto a salire alle stelle! (Dante)
(Rein und bereit zum Aufstieg nach den Sternen!)

Am 18. Februar 1564 gegen Sonnenuntergang beschloß sich das Leben Michelangelos. Seinem Wunsch folgend ist sein Körper in Florenz beigesetzt. Sein Grabmal steht in Santa Croce.

Neuere Literatur: Jakob Burckhardt, Der Cicerone, Leipzig 1855. — Hermann Grimm, Leben Michelangelos, Hannover 1860. — Aurelio Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti, Firenze 1876. — Heinrich Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo, München 1891. — John Addington Symonds, The Life of Michelangelo Buonarroti, London 1893. — Carl Frey, Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti, Berlin 1897. — Heinrich Wölfflin, Die klassische Kunst, München 1898. — Carl Justi, Michelangelo, Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen, Leipzig 1900. — Wilhelm Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1902. — Henry Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance, Berlin seit 1902. — Fritz Knapp, Michelangelo (Klassiker der Kunst), Leipzig-Stuttgart 1906. — Karl Frey, Die Briefe des Michelagniolo Buonarroti, Berlin 1907. — Carl (Karl) Frey, Michelagniolo Buonarroti, Berlin 1907. (Erschienen nur Michelangelos Jugendjahre.) — Hans Mackowsky, Michelagniolo, Berlin 1908. — Henry Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen, Berlin 1908—13. (danach die Numerierung der Zeichnungen). — Carl Justi, Neue Studien zu Michelangelo, Berlin 1909.
Aufsätze und kleinere Arbeiten sind im Text zitiert.

Michelangelo, Pietà. Rom

III. Der Einfluß Michelangelos im 16. Jahrhundert.

ITALIEN.

Man erwartet seit dem zweiten Drittel des Cinquecento größte Einwirkung des gigantischen Werks Michelangelos auf die italienische Skulptur. Man ist erstaunt, zu beobachten, daß diese Einwirkung auf der ganzen Linie wohl besteht, jedoch in einer stark verflüchtigten und äußerlichen Art. Statt einer Erfüllung mit neuen Energien scheinen vielmehr Ermattung und Unschlüssigkeit eingetreten zu sein.

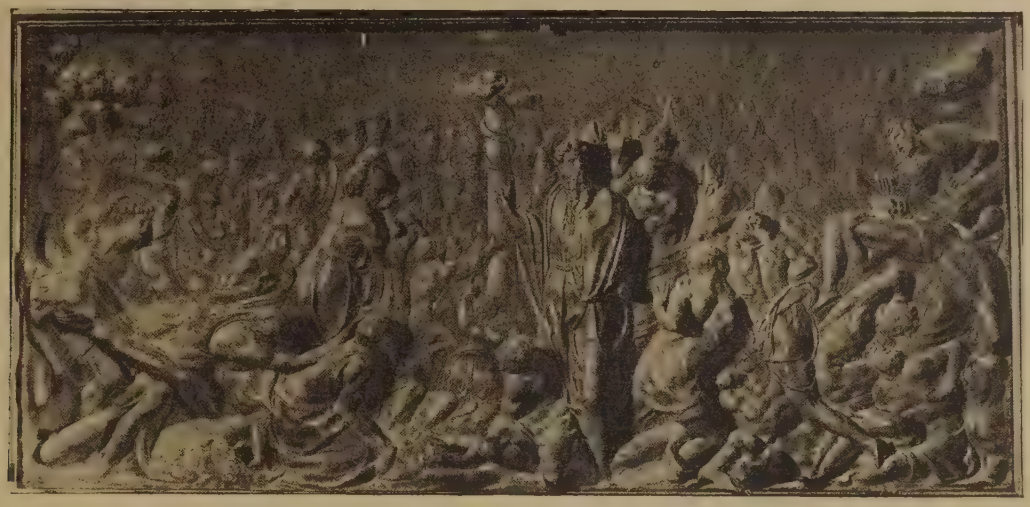
Der Kausalzusammenhang zwischen Meister und Schule ist noch keine Erklärung für diese Erscheinung, denn tatsächlich ist später der Einfluß Michelangelos verarbeitet und in neue Formen umgeprägt worden. Die Schuld auf eine allgemeine Ermüdung zu schieben, wäre nicht richtig, denn tatsächlich blüht der Kunstbetrieb empor. Der Grund liegt vielmehr in der Formensprache Michelangelos, die zu seinen Lebzeiten, getragen von dem Ruhm des Greises, von unentrinnbarer Suggestion war, ohne wirklich in ihrer ganzen Weite und Tiefe aufgenommen zu werden. In dieser Formensprache sind zwei Ströme zu einer vollkommenen Einheit verschmolzen, die an sich gänzlich anders geartet und keineswegs aufeinander angewiesen sind.

Der eine Strom trägt die naturalistisch-anatomischen Kenntnisse und das aus ihnen sich ergebende ganz sichere Umgehen mit der menschlichen Figur. Die Darstellung, man darf sagen Zurschaustellung dieser Kenntnisse wird Komplizierungen aufsuchen, die über die renaissancemäßige Ruhe, das schlichte Stehen, sichere Gehen und gelassene Lagern hinaus eine gesteigerte Bewegung einführen, die schwierige Wendungen im Torso, Variieren der Gliedmaßen und damit das Hinausgreifen aus dem Geschlossen-Kubischen verlangen. Diese Bewegungen, die in immer neuen Anläufen das Quattrocento zu meistern suchte, wurden von ihm vollständig und genügend motiviert durch materielle Zwecksetzungen. In diesem Geist ist noch das frühe Kentaurenrelief Michelangelos (Abb. 2) entstanden, in diesem Geist fertigte Virtuosentum die Skulptur des 19. Jhhs. — Der andere Strom in der Formensprache Michelangelos dagegen wird gespeist von einem erschütternden Empfindungsvermögen, das solche materiellen Zwecksetzungen vollkommen verachtet, dessen Kraft durch stetes Zurückdämmen zum explosiblen Druck wächst, unter dem sich Körper und Funktionen beugen und bäumen. Gegenüber dem Matthäus (Abb. 28) hat man das Empfinden, als ob der Vorhang vor dem Allerheiligsten dieser Psyche plötzlich in zwei Teile auseinanderreißt. Nun hat auch jedwede psychische Erregung normalerweise ihr Gleichnis im Körperlichen, und zwar in Funktionen des Körperlichen, die sich als Bewegung äußern. Schon Lomazzo (Trattato, Milano 1585, Libro II, Kap. 2) sieht in der Richtung auf den psychischen Ausdruck das Ziel der Bewegungsdarstellung: per una certa espressione, e dimostrazione estrinseca nel corpo di quelle cose, che patisce internamente l'animo, und er erkennt, daß die moti i più difficili e fuori del comun uso espressi der Grund der fierezza e terribilità Michelangelos sind. Wir kommen damit auf zwei Wurzeln der Bewegung: eine materielle

86. Daniele da Volterra, Betlehemitischer Kindermord. Florenz

Zwecksetzung und eine psychische Innervierung, deren Erfolg die Veranschaulichung eines geistigen Vorgangs ist. Beide Bewegungen vermögen von leisesten Reizen zu den stärksten Äußerungen die gesamte Skala der Möglichkeiten zu durchlaufen. Ein Unterschied besteht sehr allgemein gesprochen darin, daß die psychisch-innervierten Bewegungen als kontinuierliches Übergleiten zu immer neuen Formenwandlungen empfunden werden, die erst Tod oder Schlaf — bei Michelangelo auch dieser nicht (S. 75) — unterbrechen, daß Festhalten einer Form als Spannungserscheinung mit positivem oder negativem Vorzeichen wirkt, die auf die Dauer peinigt. Dagegen ist das Charakteristikum der materiell-zweckmäßigen Bewegung die Möglichkeit der beliebig häufigen rhythmischen Wiederholung durch eine oder mehrere Personen, eine modellmäßige Feststellung des Bewegungsmotivs ohne einen auf die Dauer peinigenden Eindruck scheint möglich. Bei aller Gleichförmigkeit auf den ersten Blick sind die psychisch-innervierten oder expressionistischen Bewegungen der nordischen Gotik unendlich wechselvoll, wohingegen die italienische Renaissance ganz gleichartige Bewegungsmotive im Laufen, Stehen mit aufgestemmtem Buch, Knien kanonisch zu wiederholen vermag. Bei den Bewegungsdarstellungen des späten Michelangelo hat man konstatieren können, daß sie die Erscheinung der Figur in den Zustand eines dauernden Veränderns brachten, aus rein materieller Zwecksetzung jedoch niemals eine Pose entsprang, ja rein funktionelle Motive wie das Heben und Halten eines Leichnams (Taf. IV) in ihrer angestrebten Durchbildung schließlich vollkommen der Funktionsrechnung von Kraft und Last entzogen waren, schwebend wie ein bald deutlicher, bald verblassender Schatten. Nur in seiner mittleren Schaffensepoche scheint Michelangelo beide Bewegungsformen manchmal unlösbar miteinander vereint zu haben. War es möglich, daß anderen diese Aufgabe ebenso gelang, ja nur, daß sie sich dieselbe stellten? Denn schon die bewußte Stellung der Aufgabe verlangt vollkommene künstlerische Reife.

Die naturalistisch-anatomischen Kenntnisse und ihre Verwendung in materiell-zweckmäßigen Bewegungsformen, die Michelangelo erworben hatte, sind erlernbare und kritisierbare (vgl. Lodovico Dolce, Aretino, Venezia 1557), dies um so eher, als in ihrer Weiterbildung ein traditionelles Programm des Quattrocento erfüllt wird. Und sie wurden erlernt, ja bis zum quid pro quo gesteigert. Seit Michelangelo ist der menschliche Körper in der Vorstellung der



87. Vincenzo Danti, Die eherne Schlange. Florenz

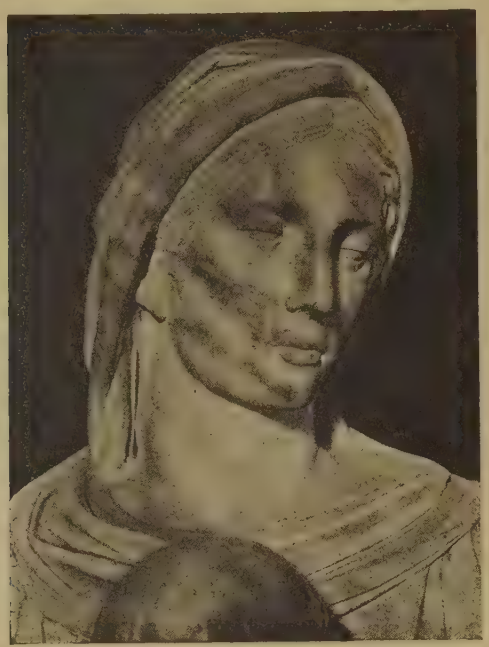
Bildhauer ein gefügiges Instrument und außerordentlich die Fähigkeit, in den Marmorblock die bewegt konzipierte Figur hineinzudenken.

Bitter aber rächt sich an dem Entwicklungsgang der Skulptur, daß die Psyche Michelangelos ein Sonderwesen war und mit dem Zeitgeist nicht zusammenklang. Ohne Anmaßung kann man behaupten, daß das tiefere Erleben Michelangelos als einheitlicher Persönlichkeit erst unserer Zeit näher gerückt ist, die vier Jahrhunderte mehr Elend mit sich trägt, und bedeutungsvoll ist es, wenn unserer Zeit das Buch Romain Rollands (sein „Michelangelo" ist nach dem Druck des 2. Kapitels erschienen) geschenkt wurde: „denen, die leiden, den Leidensgefährten zu geben." Damals aber fehlte vollständig die tragfähige Schicht verwandter Geistigkeit, in der eine solche Persönlichkeit sich auszuwirken vermochte. Und wenn auch ein Lomazzo in seinem Trattato (II, 2) die fierezza und terribilità Michelangelos feststellt, so ist damit doch nur Allzuäußerliches seiner Formensprache definiert. Unendlich günstiger stand die homogene gegenreformatorische Umwelt einem Bernini gegenüber, seine Schüler und Mitarbeiter scheinen manchmal er selbst zu sein. Den Schülern und Nachfolgern Michelangelos kann man keinen Vorwurf machen, wenn sie jener für sie unfaßbaren Einheit gegenüber zurückstehen. Man hat anzuerkennen, daß sie anders sein mußten und daß dies gut war. Denn gerade seine nächsten Schüler, deren Meißel von ihm gelenkt wurde, müssen unangenehm dem empfindsamen Auge sein, das die Differenz nicht als solche stark wahrnimmt, sondern nur die Unreinheit des Ergebnisses bemerkt.

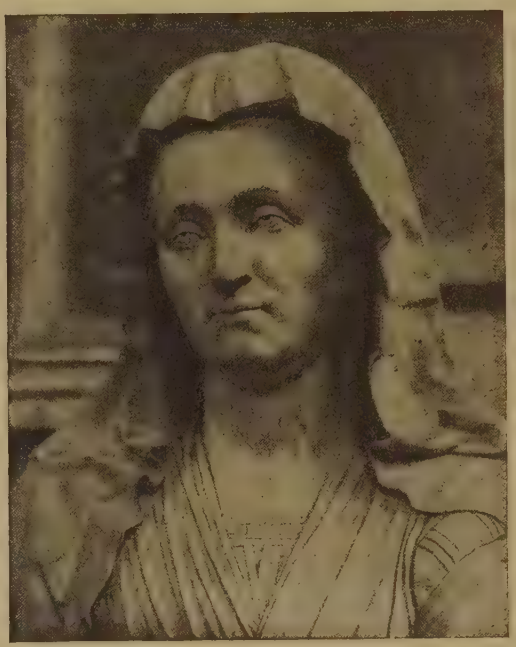
So wirkt in seinen Skulpturen **Raffaello da Montelupo**, der Mitarbeiter in der Capp. Medicea und Schöpfer des Damian (Abb. 59), einer der Beender des Juliusgrabmals (Abb. 39). Von seinen 14 Stuckfiguren, die beim Einzug Karls V. in Rom 1536 auf der Engelsbrücke aufgestellt waren, ist nichts erhalten. An dem Grabmal Leos X. in S. Maria sopra Minerva ist die von ihm geschaffene Papstfigur verblaßte Inspiration nach dem Moses Michelangelos.

Die großen Werke Michelangelos haben in dieser Zeit kanonische Bedeutung. Nicht Mangel an Originalität, sondern Wille zum anerkannten Vorbild bestimmen das Formale. Und was ist, mit Goethe zu sprechen, solcher Wille anders, als das Übereinkommen der vorzüglichsten Menschen, das Notwendige, das Unentrinnbare für das Beste zu halten? „Sforzatevi d'imitare Michelangelo in tutte le cose!" ruft Vasari den Künstlern zu.

Daniele Riccarelli da Volterra kopiert in Bronzegüssen sämtliche Figuren der Capp. Medicea, nach Ridolfi (Vite II, 6), arbeitet nach diesen Modellen Tintoretto, ebenso Greco (Palomino, Vite I, 57). Auch



88. Vincenzo Danti, Madonna. Florenz



89. Cordieri, Luisa Deti. Rom (S. 220)

Riccarellis für einen Niederländer geschaffene Leda, eine „molto bella figura", geht vielleicht auf ein verschollenes Vorbild Michelangelos zurück, nach dem ebenfalls die dem Ammanati zugeschriebene erotische Gruppe der Leda col cigno im Bargello entstanden ist. Borghini erwähnt im Riposo 1584, nachdem er auf Ammanatis Studien in der Capp. hingewiesen, „una Leda alta due braccia, che si troua hoggi in mano del Duca d' Urbino." Das Motiv ist auf antiken Gemmen nicht selten, wie denn ganz allgemein die Erotik des 16. Jhhs. in ihnen Vorbilder sucht. Landini kopiert den Christus in S. M. sopra Minerva. Vincenzo Danti stellt in der Accademia del disegno zu Perugia die Gipsabgüsse der vier Liegefiguren als Vorbilder auf. Niccolò Pericoli, gen. Tribolo, bildet sie in Terrakotta nach. Michelangelo hatte ihn ursprünglich bei den Arbeiten heranziehen wollen, er sollte die Statuen von Terra und Cielo, die Erde klagend um den Toten, der Himmel glücklich über solche Persönlichkeit, arbeiten, doch wurde nur die Terra im Modell fertig. Der Florentiner Nanni di Baccio Bigio fertigt eine Kopie nach Michelangelos Pietà. Der jung gestorbene Pierino da Vinci arbeitet seine Gruppe Simson einen Philister mit dem Eselskinnbacken niederschlagend nach dem Vorbild einer Tonmodellgruppe Michelangelos, die in der Casa Buonarroti erhalten ist. Von seiner Statue für das Grabmal Turini, das nicht vollendet wurde, rühmt Vasari „che chi altro non avesse saputo avrebbe detto che certo Michelangelo l' ha abbozzata". Sein in Beziehung auf die bekannte Stelle Dantes geschaffenes, in Pisa bewahrtes Relief des Hungertodes Ugolinos sucht engen Anschluß an die Formensprache Michelangelos, soweit er sie verstand. In einem Schreiben Ammanatis an die Accademici del disegno in Florenz vom 22. VIII. 1582, das programmatische Bedeutung hat, heißt es (Bottari, Raccolta di lettere, Bd. III): „il Moisè bellissimo di Michelangelo Bonarroti, con l'altre sue figure, ed in Fiorenza la sagrestia di S. Lorenzo, potrebbono insegnare a tutti senz' altro". Auch für Borghini (Riposo) bleibt 1584 trotz der Nähe Giovannis da Bologna Michelangelo das große Erlebnis.

Daß es dieser Zeit außerordentlich ernst ist mit der Beherrschung des vollen bildhauerischen Könnens, geht aus der Bemerkung Vasaris in der Lebensbeschreibung des Pierino hervor: „Le cose di Roma — nämlich die Werke der Antike und Michelangelos — volevano esser vedute e imitate non così nei prinzipj, ma doppo maggior notizia dell' arte". Also nicht nur das Prinzipielle einer maniera, sondern ein Kennen und Können wird verlangt. Über die Ausbildung des Bildhauers vergl. Borghini, Riposo S. 146ff.; das Messen der Proportionen erscheint fast das Wichtigste. Auch Lomazzo (Trattato, Milano 1585) widmet ja fast ein ganzes Buch den Proportionen des menschlichen Körpers und Vincenzo Danti hatte 1567 als Einleitung zu einem großen, nie gedruckten Werk veröffentlicht: „Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l' arte del disegno", also gewissermaßen ein Universalkanon.

Tatsächlich wird das nacheifernde Bemühen um die Werke Michelangelos oft bis zur Täuschung getrieben.

Der sterbende Adonis (Abb. 18, 19) hat längere Zeit als ein Werk Michelangelos gegolten, bis ihn Schlosser für Vincenzo Danti in Anspruch nahm, während in einer kürzlich erschienenen Schrift Grünwald mit der Zuweisung an Vincenzo de' Rossi die Meinung Borghinis verficht. Der Londoner Cupido (Abb. 22), die Leda des Bargello sind ähnliche zweideutige Werke. Berühmte Bewegungsmotive Michelangelos, vor allem an den Liegefiguren der Capp. Medicea, werden von Malerei und Skulptur häufig übernommen, und enge Anlehnung an ganze Werke gesucht, wie von Danti in seiner dem Sieg des Eros (Abb. 78, 79) verwandten, 1561 entstandenen Gruppe „L'Onore incatena l'Inganno" im Bargello. Daß das rein artistische Können in so dauernd einseitig gerichteter Schulung sich außerordentlich entwickelte, beweist gerade ein Danti mit dem Relief der Aufrichtung der ehernen Schlange im Bargello (Abb. 87). Es ist gefüllt mit Bewegungsmotiven, die diesen Michelangeloschüler jedenfalls als vollkommenen Kenner des menschlichen Körpers ausweisen und Vasari das bewundernde Lob „veramente raro e di bello ingegno" entlocken.

90. Guglielmo della Porta, Erot vom Grabmal Pauls III. Rom

Der Peruginer Danti hatte als Zögling seines Vaters eine Ausbildung als Goldschmied erhalten, war dann jung in Rom unter die Einwirkung Michelangelos gekommen, die sich schon in seinem ersten, zusammen mit dem Vater gearbeiteten Werk, der Bronzestatue Julius III. neben dem Dom in Perugia, ausspricht. Auftrag dazu 1553, Vollendung 1556. Seine Madonna in S. Croce zu Florenz (Abb. 88) läßt deutlich die Grenzen seines Könnens erkennen: die große Form wirkt leer, wie am Adonis (Abb. 18, 19). Der Einfluß Giovannis da Bologna macht sich in seinen späteren Arbeiten leicht geltend.

Man bezeichnet diese Einstellung einer ganzen Generation auf die Manier eines Künstlers — wir werden sehen, daß neben Michelangelo als Gegenpol von größter Anziehungskraft Raffaello steht — mit Manierismus. In bestimmtem Sinn scheint das Wort maniera zuerst Lodovico Dolce zu gebrauchen im Aretino 1557: „... was unsere modernen Maler kurzhin Manier nennen, das ist eine schlechte Gewohnheit, welche die Figuren und Gesichtszüge fast immer gleichartig hervorbringt." Das Wort hat einen schlechten Beigeschmack. Weisbach, der eine bemerkenswerte Studie über den Manierismus in der Malerei veröffentlicht hat (Zeitschrift für bildende Kunst 1919), definiert: „Ein Manierismus besteht da, wo Formen, die ursprünglich und in ihrer originalen Ausprägung einen bestimmten Sinn und Ausdruckswert haben, ins Extrem getrieben und umgebogen werden, so daß sie affektiert, gekünstelt, hohl, verbraucht, entartet erscheinen." Weisbach legt Wert auf die Feststellung, daß eine imitative Naturnachahmung verschwände gegenüber einer Formenentlehnung aus dem gegebenen Kunstwerk, das als vorbildlich anerkannt wird. Es mag sein, daß das für die Malerei mehr zutrifft als für die im Kubischen arbeitende Skulptur, doch hat schon Voss in seiner Malerei der Spätrenaissance mit Erfolg es unternommen, neben der Manier das unterschätzte Positiv in der Malerei herauszuarbeiten. Von einer prinzipiellen Ablehnung eines Naturstudiums kann kaum gesprochen werden. Der aus Porlezza

91. Guglielmo della Porta, Aktstudie. Düsseldorf

im territorio comasco stammende Guglielmo della Porta, Neffe des Giacomo, zeigt in der Erfassung der als gealterte Frau dargestellten Klugheit am Grabmal Pauls III. in Rom (Abb. 70) einen scharfen, ja unerbittlichen Blick für körperlichen Verfall; die in vollkommener Nacktheit dargestellte Gerechtigkeit, von der römischer Klatsch behauptete, ihr Modell sei Pauls III. schöne Schwester Giulia Orsini gewesen, hatte so sinnlichen Reiz, daß Urban VIII. in Besorgnis um die Andacht sie von Bernini mit einem Bronzegewand bekleiden ließ, das dem Marmor sich anpassend weiß gestrichen wurde. Die Kleinbronze der Caritas in der Sammlung Nostiz in Prag ist eine Naturstudie Guglielmos aus dieser Zeit, die ahnen läßt, welche Herrlichkeiten unter der Gewandung verborgen sind, ebenso die Zeichnung (s. u.). Die Bronzeeroten an den Ecken (Abb. 90) funkeln von prächtiger Frechheit. Kokettieren mit Erotisch-Sinnlichem, wie dies schon in nächster Zeit zu beobachten, liegt diesen Künstlern fern, wenn auch ein Erguß der Prüderie, wie ihn Ammanati in seinem S. 100 angezogenen Brief bietet, nur als individuell senile Erscheinung gewertet werden darf: „di non far mai opera in alcun luogo disonesta o lasciva, parlo figure ignude del tutto, nè cosa altra che possa muovere uomo o donna a cattivi pensieri" — denn alle Kunst setzt Sinnlichkeit voraus.

Das Grabmal wurde 1550 begonnen unter Beratung Michelangelos und des Poeten Annibale Caro für das Thematische. Der erste Entwurf sieht ein Freigrab mit zahlreichen Statuen vor, das in S. Pietro aufgestellt werden soll. Michelangelo macht in Rücksicht auf die Wirkung des Kirchenraums Einwürfe, doch wird das Grabmal im Seitenschiff vor der Gregorianischen Kapelle als Freigrab errichtet. Anfang der achtziger Jahre wird es reduziert als Nischengrab am Fuß des südöstlichen Kuppelpfeilers aufgestellt mit vier marmornen, allegorischen Liegefiguren. Unter nochmaliger Reduktion erhält es 1628 seinen heutigen Platz.

Von den vier Liegefiguren Justitia, Prudentia, Abundantia, Pax sind nur die beiden ersten benutzt (Abb. 70), bekrönt wird das Ganze von der sitzenden, den Segen spendenden Bronzefigur des Papstes. Die mit voller Inschrift signierte Statue ist in ihrer Gewandung merkwürdig weich und fließend behandelt, der ernste Greisenkopf mit prachtvoll modellierter Stirn vielleicht das eindrucksvollste Papstporträt des 16. Jhhs. Die beiden anderen Liegefiguren sind im Pal. Farnese (vergl. Escher, Repertorium für Kunstwissenschaft 1909, und Steinmann, Das Grabmal Pauls III. in S. Peter in Rom, Leipzig 1912). Entwürfe und Skizzen zu diesem Denkmal befinden sich in der Düsseldorfer Kunstakademie und sind von Gronau veröffentlicht (Abb. 91; Jahrb. der preuß. Kunstsamml. 1918).

Guglielmo della Porta stand schließlich in scharfem persönlichen Gegensatz zu Michelangelo, ohne darum jenes Bedeutung zu verkennen. In Mailand gebildet zunächst unter dem Einfluß Lionardos und der Raffaelloschule, hat er sich nicht gegen den Gesetzgeber der Barockskulptur wehren können und wollen. Sein Ideal ist die Verschmelzung des klassischen und des michelangelesken Stils. Und so wird man auch in den lagernden Figuren die Verbindung von Michelangeleskem und Raffaelischem, wie es Perino del Vaga in den lagernden Frauengestalten der Sala del Consiglio der Engelsburg zu Rom bot, leicht erkennen. Andererseits stellt dieses Grabmal in erster Form eine erneute Aufnahme der Gedanken des Julius II.-Grabmals dar. Es scheiterte ebenso kläglich.

92. 93. Montorsoli, Aktbozzetto. Berlin

Die Schule des Fra Guglielmo erlangt eine gewisse Berühmtheit. Aus ihr geht der Bronzebildhauer Bastiano Torrigiani (Torrisani) hervor, der eine Zeitlang Leiter der Fonderia della Camera Appostolica ist und als solcher die Standbilder der Apostel Paulus und Petrus auf der Antoniussäule und der Trajansäule in Rom arbeitet. Eine selbst des Guglielmo nicht unwürdige Bronzebüste Gregors XIII. von Torrigiani besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum (vgl. Sobotka, B. Torrigiani und die Berliner Papstbüsten, Jahrb. der preuß. Kunstsamml. 1912). Eine rein technisch beachtenswerte Leistung von ihm ist die Erzkugel auf der Kuppelspitze von S. Pietro in Rom. Torrigianis Enkel Francuccio Francucci geht nach Spanien, seine Enkelin heiratet Orazio Censore.

Bezeichnend für das Verhältnis des Manierismus zur Natur sind insonderheit die Studien und Skizzen, die bozzetti der Bildhauer. Daß dann später das reifende Werk sich auf das allgemeine stilistische Gefühl einpendelt, wird man gerade einer zur Unruhe neigenden Übergangszeit als Plus anzurechnen haben. Die Fragestellung kann also nicht einzig vor dem fertigen Werk entschieden werden, sondern der Entwicklungsprozeß der künstlerischen Vorstellung ist ausschlaggebend. Ist eine Einstellung auf diesen Gesichtspunkt in einem Handbuch zumal bei einem so riesigen Thema auch nur hin und wieder möglich — ich hoffe andernorts dies nachzuholen —, so möchte ich trotzdem hier betonen, daß kunstwissenschaftliche Kleinarbeit nach dieser Richtung noch große und fruchtbare Arbeit für das Verständnis des künstlerischen Schaffens zu leisten hat, über Ansätze bislang nicht hinausgekommen ist. Jedes Kunstwerk ist nur Querschnitt einer Entwicklungsreihe. Die Reihe, nicht der Querschnitt, ist das Wichtige.

Bildhauerzeichnungen aus der Mitte des 16. Jhhs. sind meist von großer Frische der Beobachtung, wenn auch stets bestrebt, sich über anatomische Gewißheiten Rechenschaft zu geben. Die von Lionardo da Vinci und Michelangelo gepflegte Präparatzeichnung wird als Übung betrieben. Diese Zeit erfindet auch die Präparatstatue, mag sie bei dem Oberitaliener Marco d'Agrate sich als geschundener Bartholomäus präsentieren, den er 1562 für den Dom von Mailand schuf — Agrate war in der Domopera von 1541—66 ständig mit Bildhauerarbeiten beschäftigt, führte aber außerdem 1556—58 in S. Lorenzo das Grabmal des Giovanni del Conte nach einer Zeichnung Seregnis aus —, oder in Form anspruchsloserer Kleinbronzen und Wachsbozzetti, wie sie der Bargello von dem vielseitig begabten, als Maler, Architekt und Bildhauer tätigen Lodovico Cigoli besitzt. Darüber hinaus trifft man Naturstudien von packender Kraft der realistischen Durchbildung, die ganz unmittelbar imitativ vor dem Modell entstanden sind. Sind schon Michelangelos Modellskizzen in Ton bis auf geringe Spuren verloren, so erst recht

diese Atelierarbeiten seiner Nachfolger. Daher kommt dem Tonmodell einer gelagerten klagenden Frau im Kaiser-Friedrich-Museum, in der man unschwer eine Brunnenfigur erkennt, ganz besondere Bedeutung zu (Abb. 92, 93). Die Naturbeobachtung bei der Durchbildung der Gliedmaßen, der Behandlung der schon etwas überreifen Brüste ist ganz frisch und unverbildet, wenn auch in der Auswahl des Modells mit langgestreckten Körperformen ein bestimmter Stilwille mitspricht.

Dieses Modell ist von Frida Schottmüller (Amtl. Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen XXXV) dem Fra Giovanni Agnolo Montorsoli zugeschrieben und sicher mit Recht. Vasari berichtet von dessen Freundschaften in Genua mit Ärzten „facendo molte notomie di corpi umani". Er hatte ebenso wie Raffaello da Montelupo unter den Augen Michelangelos gearbeitet (Abb. 57), war dann viel in Italien und Frankreich herumgekommen. In Genua schuf er für den Garten des Pal. Doria vielleicht nach einem Entwurf Giulio Romanos 1529 die Fontana, Büsten des Fürsten und Karls V., den Skulpturenschmuck von S. Matteo. Darauf wird er zu umfangreichen Arbeiten 1547 nach Messina berufen, wo er bis 1551 den Kolossalbrunnen am Domplatz mit gutem dekorativem Geschick ausführt. Die Lagerung von michelangelesken Flußgöttern am Beckenrand ist seitdem ein beliebtes Motiv geworden und von den niederländischen Bronzebildhauern auch nach Deutschland übertragen (S. 156). Der Genueser Brunnen und dieser Brunnen repräsentieren einen besonderen Typ innerhalb der Entwicklung der Fontana, der zwischen gärtnerischen Anlagen wie dem isolotto der Pal. Pittigärten in Florenz und der strengen tektonischen Form, die in Rom zur Herrschaft kommt, vermittelt. 1557 war die Fontana del Nettuno vollendet: Neptun am Rande des Meeres stehend mit den weiblichen Figuren der Scylla und Charybdis neben sich. Mit diesen wie in donnernder Brandung aufklagenden weiblichen Figuren ist das Tonmodell (Abb. 92, 93) so eng verwandt, daß seine Zuschreibung an Montorsoli gerechtfertigt ist. Der aus Poggibonsi stammende Künstler ist später wieder in Florenz zu finden, wo er in SS. Annunziata für sich und die Malerakademie ein Kollektivgrabmal ausführt, das 1561 mit großem Pomp enthüllt wird.

Neben diesem der Skulptur stets erneute Erfrischung zutragenden Bemühen um die Natur, das schließlich zur fabelhaften Beherrschung des Reinkörperlichen der Carraccizeit um 1600 führt, darf allerdings nicht vergessen werden, daß wir uns in einer Epoche glaubensvoller Kanonisierung befinden. Es bleibe dahingestellt, ob Gläubigkeit nun ein Zeichen von Verfall ist oder vielmehr Willen zur Disziplin und Schulung bekundet, ohne die spätere Entwicklung nicht denkbar ist. Neben die alten auf den Prinzipien des Gildenwesens und der Interessenvertretung aufgebauten Akademien treten neue Akademien, bestimmt gleich unseren modernen Akademien zur Ausbildung eines künstlerischen Nachwuchses nach Gesichtspunkten, die von den Älteren als gültig anerkannt sind. So ist Montorsoli der treibende Geist jener in Florenz gegründeten Akademie, von deren Programm auch Ammanati in seinem S. 100 zitierten Schreiben spricht und deren Ziel nach Vasari war: „chi non sapeva imparasse, e chi sapeva, mosso da onorata e lodevole concorrenza, andasse maggiormente acquistando" — ein Ziel, das zur Homogenität des bildhauerischen Schaffens unter Einebnung individualistischer Begabung beitrug. Vincenzo Danti wird 1573 erster Lehrer der accademia del disegno in Perugia, wohl mehr auf Grund seiner Schrift „primo libro del trattato delle perfette proporzioni, 1567" als auf Grund seiner künstlerischen Schöpfungen. 1574 wird in Rom die Accademia di San Luca begründet.

Als Kanon gelten aber nicht nur die Werke Michelangelos und Raffaellos, einen ganz hohen Rang behält die Antike. 1550—56 erschien in Rom ein besonderes Buch über die antiken Skulpturenschätze: „Delle statue antiche che per tutta Roma si veggono", das auch den fremden Künstler rasch orientieren sollte. In den Künstlerbiographien jener Zeit liest man zwar weit seltener als später bei Baglioni und Bellori, daß Meister mit Restaurierungen antiker Skulpturen beschäftigt sind. Das rührt jedoch nur daher, weil das archäologische Interesse später ein vertiefester war, Restaurierungen Anlaß gelehrter Untersuchungen wurden und so wichtig genug schienen, um sie zu verzeichnen. Jetzt ist die Restaurierung mehr eine naiv-künstlerische, gerade darum aber viel intensiver in ihrer Auswirkung auf den Vorstellungsbesitz des restaurierenden

94. Bandinelli, Adam und Eva. Florenz

95. Schule Bandinellis, Venus. Berlin

Bildhauers. Auch daß Vasari den Einfluß der Antike auf diese Zeit nur sehr oberflächlich abschätzt, mag dazu beigetragen haben, sie als treibendes Element in dem Werk mancher Künstler nicht genügend anzuerkennen. Bemerkenswert für die Antikenliebe ist das von Campori (Lettere artistiche, Modena 1866) veröffentlichte Schreiben Giovanni Battista della Portas, eines Verwandten Guglielmos, 1583 an den Herzog Gonzaga von Sabbioneta gerichtet. Die dunkle Tönung des antiken Marmors suchte man durch Anstrich mit einem Absud aus Zimmt, Nelken und Urin oder durch Ölanstrich zu erzielen, unverkennbar dokumentiert sich in solchen Kniffen ein starkes Fälscherinteresse.

Ein Beispiel für die Einwirkung Michelangelos und den Versuch, die Antike zu beleben, ist Bartolommeo de' Brandini gen. Baccio Bandinelli. Von maßlosem Ehrgeiz erfüllt, oft gemein, niederträchtig, aber mit höchstem Arbeitseifer, erbitterter Feind und Konkurrent Michelangelos wie Andrea Sansovinos und Cellinis — doch selbst Vasari, der seinen Haß nur schlecht hinter dem Wunsche, objektiv zu urteilen, verbirgt, muß gestehen: kein unbefähigter Konkurrent. Michelangelo selbst hat ihn als buono disegnatore anerkannt — der Begriff disegno ist weit umfassender als das deutsche Wort Zeichnung —, der alte Lionardo da Vinci seine anatomischen Kenntnisse gelobt und Vasari sagt endlich, Bandinelli sei „di quelli uno, che ono-

rata lode meritano e fama eterna." Nichts hat Bandinelli mehr geschadet, als das Werk, in dem er sich öffentlich mit Michelangelo maß: der Herkules und Kakus vor dem Pal. vecchio in Florenz neben dem David. Das Modell in anderer künstlerischer Auffassung übertraf nach Borghini bei weitem die Ausführung, zu der die ungeeignete Form des Blockes zwang. Dieser war anfänglich dem Michelangelo zugesagt, Bandinelli wußte bei Rückkehr der Mediceer nach Florenz den Augenblick als treuer Höfling dieses Hauses zu nützen und vollendete die Arbeit 1534.

Tatsächlich ist dieses Werk unangenehm, aber keineswegs aus Gründen bildhauerischen Unvermögens, sondern infolge des verfehlten psychischen Gehalts. Herkules ist mächtig gespannt, doch wozu? Zwischen seinen Beinen ist der tote Kakus schon wie ein Sack zusammengesunken, die seelische Spannung stößt ins Leere, kreist nicht wie bei Michelangelo im Werk. Aber andere gingen diesen Spannungen überhaupt aus dem Weg. Infolge dieses unglücklichen Werks hat sich Bandinelli dauernd einen Vergleich mit Michelangelo gefallen lassen müssen, der ungerecht ist, denn Titanisches läßt sich mit Menschlichem, Allzumenschlichem niemals messen. Die Schmähgedichte, die gelegentlich der Enthüllung erschienen, hätten zartere Naturen zur Verzweiflung getrieben.

1525 fertigte Bandinelli eine in den Uffizien bewahrte Kopie des Laokoon, dann zahlreiche Kleinbronzen, Herakles, Jason, Venus, Apoll, Leda, Kleopatra, die von Jacopo della Barba gegossen wurden und aus mediceischem Besitz zum Teil in den Bargello gelangt sind. Sie zeigen, wohin er letzten Endes neigt. Gewiß bleibt die Abhängigkeit von der Formenwelt Michelangelos unverkennbar, aber er sucht sie zu läutern durch die Antike. Längere Zeit beschäftigt mit Arbeiten für den Florentiner Dom, wo er zusammen mit Giovanni dell' Opera und Vincenzo de' Rossi 88 zum Teil vorzügliche Reliefs für die Chorschranken meißelt, von denen jetzt 24 in die Domopera gebracht sind, arbeitet er auch die Gruppe Adam und Eva 1551 (Abb. 94; nach Bottari, Raccolta di lettere, Bd. VI, ist zwischen den Figuren ein Feigenbaum zu ergänzen, wie ihn das Modell zeigte), die 1722 aus dem Dom entfernt jetzt im Bargello steht. Sie hat viel Spott über sich ergehen lassen müssen, doch hat man anerkannt, daß die Figuren wohl proportioniert seien, schöne Partien aufwiesen und ihr disegno Lob verdiene.

Anlehnung an die Herzogsfiguren der Capp. Medicea (Abb. 63) verrät auch Bandinellis Grabdenkmal für Giovanni delle bande nere, den Vater Herzog Cosimos I., das für S. Lorenzo in Florenz bestimmt war, jedoch in der Kirche niemals fertig aufgestellt, 1850 vor derselben seinen Standort erhielt. Bandinelli hält sich hier in der Gesamtanordnung von dem Schema Michelangelos fern, wählt einen viereckigen Sockelunterbau, an den Ecken von Säulen gefaßt, auf dem die Sitzfigur frei aufgestellt ist. Das Relief stellt einen Triumph über Unterworfene dar, eine antike, in Einzelheiten fast klassizistisch anmutende Reminiszenz. Das Herbeischleppen einer sich wehrenden Frau enthält den Keim der zahlreichen jüngeren Raptusdarstellungen (Abb. 134, 239, 282). Gegenüber späterer malerischer Tendenz des Reliefs ist an einer bestimmten vorderen und hinteren Reliefffläche festgehalten, wie es auch die von Bandinelli herrührenden Reliefs an den nach seinen Entwürfen geschaffenen, wiederum ganz klassizistisch anmutenden Wandgräbern für Leo X. und Clemens VII. in S. M. sopra Minerva in Rom tun. Die Florentiner Malerei beginnt ja erst in dieser Zeit, die gemalte Skulptur durch das Helldunkel zu erweichen.

In einer Entwicklungsgeschichte der Skulptur ist es wichtiger, den Fortschritt in kritischem Vergleich mit einer erreichten Höhe als die Abschwächung zu zeigen. Der Fortschritt liegt in der Überwindung michelangelesker Diktatur und, wie sich schon jetzt sagen läßt, in einer Ausebnung der durch ihn hervorgerufenen Erregung. Man schelte nicht die Schwachheiten und Unzulänglichkeiten dieser Bildhauergeneration, sondern anerkenne, welche Bedeutung das Homogenwerden der Leistungen als Basis für alle weitere Entwicklung hat. Es ist die Inkubationszeit der Entwicklung, die dann im letzten Drittel des Jahrhunderts einsetzt.

Als guter Repräsentant dieser Epoche, wenn auch schon der jüngeren Generation angehörend, kann der Bildhauer und Architekt Bartolommeo Ammanati gelten, Schüler Bandinellis, der in Florenz die Einwirkung Michelangelos erlebt, zugleich auch durch Lehrjahre in Venedig unter Jacopo Sansovino den Einfluß der anderen großen Strömung dieser Zeit, die an Raffaello an-

96. Ammanati, Grabmal del Monte. Rom

knüpft, verspürt hat (vgl. F. Baldinucci, Notizie dei professori del disegno, Firenze 1681—1728). Ammanati geht von vornherein auf das Kolossale: 1544 arbeitet er einen aus acht Marmorblöcken zusammengesetzten Herkules für Marco Mantova in Padua (Morelli, Notizia d' opere di disegno, Bassano 1800). Durch Baldinucci hören wir, daß er eine Zeitlang in Urbino beschäftigt ist „e in essa città pure operò molto di stucchi." Vielleicht kann man ihn als Bildhauer des überlebensgroßen Jünglingskopfes aus Stuck ansprechen, der sich in der Sammlung Lanz-Amsterdam befindet und aus Urbino stammt. Gegen 1559 wird Ammanati von Vasari dauernd nach Florenz gezogen und nimmt so auch die in dieser Stadt jetzt stark wirksamen akademischen Prinzipien in sich auf. In den zwei Konkurrenzen um den Neptunsbrunnen an der Ecke des Pal. vecchio, an dessen Ausführung Bandinelli der Tod 1559 hinderte, trifft er schon in der ersten Konkurrenz sich messend mit Bandinelli und Cellini zusammen, die Namen Giovanni da Bologna und Vincenzo Danti tauchen dann bei der zweiten Konkurrenz nach dem Tode Bandinellis auf.

Bandinelli hatte verschiedene Modelle gefertigt, denen Vasari hohes Lob zollt. Das endgültige Modell für die Marmorfigur macht 1571 Ammanati, der sich schon in verschiedenen Brunnenfiguren vorher bewiesen hatte, unter anderem in einem Neptun für Venedig (vgl. Borghini, Il Riposo S. 593). Einen Bronzeausguß des Florentiner Modells bewahrt das Museum in Montpellier. 1571 wird der Grundstein gelegt, nachdem schon 1563 der Marzocco, der Löwe Donatellos, bei Seite gerückt war. Das Ganze 1575 vollendet.

Die Neptunfigur, gestützt von drei blasenden Tritonen, ist wieder von jener Kolossalität, die man äußerlich sehend an Michelangelo bewunderte. Doch geht durch sie ein Zug von Abgeschliffenheit, man möchte fast sagen Weichlichkeit, der sich in der Schule Bandinellis entwickelt hat. Die Konturlinien sind abwärts fließende und nähern sich, trotz absichtlicher Massigkeit der Gesamterscheinung, jener von Lomazzo im Trattato ein Jahrzehnt später geforderten S-Schwingung der figura serpentinata, die in der Malerei bereits von Parmigianino ausgebildet war. Deutlicher daraufhin sind die begleitenden Tritonen komponiert. Die Bronzefiguren am Beckenrand, Tetis, Doris, zwei männliche Stromgötter und acht Satyrn, verraten in den graziös länglichen Proportionen stärker den Einfluß Giovannis da Bologna. Sie vermitteln zwischen dem statuarischen Eigenleben des Brunnenbaus und dem Betrachter. Die extensive Wirkung Michelangelos Pietà (Taf. I, S. 31) wird hier in selbständige Elemente überführt, das Kunstwerk beginnt mit seiner Umgebung und aus seiner Umgebung zu agieren. Borghini bemerkt bezüglich der Gesamtanlage: le facce poi maggiori son fatte basse, acciò che l'acque chiare, che nella gran conca vanno ondeggiando, si possan vedere. Irgendwelche psychischen Innervationen sind nicht zu spüren,

der Neptun ist nicht brausender, brandender Meergott, sondern braver, guter Vater. An Bernini darf man nicht denken. Im überreichen Detail noch unendlich viel Zierlichkeit.

Ammanati hat für die Villa di Castello noch eine andere Brunnengruppe geschaffen: Herakles, der den Antäus würgt, ein Bewegungsmotiv, das bis auf Pollajuolo zurückgeht. Andere Arbeiten für Brunnen fielen ihm zu. Möglicherweise ist Ammanati der Schöpfer der im Kaiser-Friedrich-Museum bewahrten Venus auf der Muschel, die dem Amor zu ihren Füßen die Pfeile gibt (Abb. 95), mögen auch Amor und Delphin mäßig gearbeitet sein. Eine Bronzevenus hat Ammanati nach Borghini gearbeitet. Das Werk wäre dann noch unter dem Einfluß Bandinellis in seiner Jugendzeit entstanden. Auch Giovanni Bandini gen. dell'Opera hat das Motiv mehrfach behandelt. Jedenfalls charakterisiert diese Venus gut den in Florenz gegen 1560 aufkommenden Stil, der organisch zu den Schöpfungen Giovannis da Bologna überleitet.

Das Porträt hat auch Ammanati die Erfrischung im Sehen gebracht, für die eine gleichzeitige manieristische Malerei treffliche Beweise bietet. Die Porträtfiguren der während seines römischen Aufenthalts 1550—60 entstandenen Grabmäler des Kardinals Antonio del Monte (Abb. 96) und seines Bruders in S. Pietro in Montorio zeigen in der Durchbildung des Körperlichen ein schönes lässiges Sichgeben, die Köpfe sind ernst und suchen den Ausdruck des Lorenzo (Abb. 62) festzuhalten. — Später hat sich Ammanati der Baukunst zugewandt.

Ammanatis fast gleichaltriger Schüler Andrea Calamech, der 1563 protomaestro der Kathedrale von Palermo wird, trägt diese lässige Abgeklärtheit mit der in einer Zeit spanischer Gesellschaftsführung erforderlichen Würde nach Sizilien. Von dem vornehmen Bronzestandbild des Don Juan d'Austria in spanischer Tracht 1572 könnte die moderne Monumentalskulptur manches lernen. Ein Sohn Francesco Calamech und mehrere Neffen des Künstlers breiten die Werkstatt aus.

Neuere Literatur: Alois Grünwald, Florentiner Studien, Prag 1914. — Hermann Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920.

SPANIEN.

Erfolgreiches Auftreten 1520 des Florentiner Piero di Torrigiano d' Antonio in Spanien und tragisches Ende unter einem fanatischen Inquisitionsgericht haben typologische Bedeutung. Er war schon im Garten der Accademia Medicea mit Michelangelo zusammen getroffen, hatte dann in einem Kunststreit von äußerstem Zorn hingerissen jenen Faustschlag gegen den sarkastischen Jüngeren geführt, der dessen Nase zertrümmernd ihn zeitlebens zeichnete, für Torrigiano aber so bittere Folgen hatte, daß er nach einem unruhigen Jahrzehnt Italien verläßt, um 1512 in England aufzutauchen. Die Sonne Michelangelos hat er noch in Italien aufgehen sehen. Seine Grabmale in der Westminsterabtei, besonders das Doppelgrab Heinrichs VII. und der Elisabeth von York sind für England Signale mächtigster italienisch-florentinischer Renaissance — „one of the stateliest and daintiest tombs in Europe", meinte Bacon 1621 —, von einer Großartigkeit im Physiognomischen der Hauptfiguren und im Charakterisierenden der Nebenfiguren, die auch im damaligen Italien Bewunderung erregt hätten. Treibende Unruhe als Ausfluß des Genialischen führt ihn fluchtartig nach Spanien.

Ebenso spät wie Frankreich und Deutschland ist Spanien mit der italienischen Renaissance bekannt geworden, aber in gleich energischer Kunstpolitik wie Frankreich wandte es sich ihr zu. Vom Beginn des 16. Jhhs. ab trifft man italienische Künstler zahlreich und ebenfalls in Kolonien in Spanien. So war der Boden für Torrigiano vorbereitet. Sein büßender Hieronymus mit dem erhobenen Astkruzifix und dem zum Schlag geschwungenen Stein (Abb. 97) für das Convento de buena vista, jetzt im Museo provincial von Sevilla, erlangt schon zu seiner Lebenszeit Berühmtheit und hat sie während des ganzen spanischen Barocks bewahrt. Noch Goya erklärte dem Kunstschriftsteller Cean Bermudez, es sei das beste Stück moderner Skulptur.

Diese knieende Figur, ausgeführt in dem Spanien geläufigen Terrakottamaterial, verrät jene vollkommene Kenntnis des anatomischen Wissens, die an den Werken Michelangelos den Künstlern imponierte. In ihren kontrapostischen Bewegungen, auf Ansicht ringsum berechnet, gewinnt sie die starke Plastizität der Erscheinung, die als erstes Symptom des frühen Barocks über Werke der Renaissance hinausträgt und Torrigianos Darstellung von der Auffassung des auch im Kunstkreis des Bertoldo geläufigen Motivs (vgl. die Kleinbronze des Kaiser-Friedrich-Museums, Katalog 1914, Nr. 25) unterscheidet. Aber noch mehr mußte den spanischen Bewunderer packen: die inbrünstige Innervation des Vorgangs, die Steigerung ins Schwärmerische, die der religiösen spanischen Phantasie ebenso entgegenkam wie der unerbittliche Naturalismus dem spanischen erstarkenden Verismus. Aus der Figur weht etwas von dem keuchenden Atem des Matthäus (Abb. 28). Die Terrakotta verzichtet nicht auf Farbe: gegen das Braun des Körpers steht das Weiß des herabgesunkenen Büßergewandes.

Es fällt trotz der Autorität Justis schwer, dem gleichen Torrigiano die Terrakottamadonna des Sevillianer Museums zuzuweisen. Ein fast zu bäuerischer Derbheit führender Naturalismus wird nicht durchglüht von jener Inbrunst, die man bei Torrigiano zu suchen berechtigt ist und die auch seine weiblichen Relieffiguren Fides, Caritas und Spes an der Kirche des Hospital de la Sangre in Sevilla auszeichnen.

Auf die später blühende Sevillianer Skulptorenschule haben die Anregungen Torrigianos größten Einfluß ausgeübt, ohne daß er nach seinem freiwilligen Hungertod in der Zelle des Trianakerkers direkte Schüler hinterließ. In Pedro Delgados Werken findet man starke Anklänge.

97. Torrigiano, Hieronymus. Sevilla

Die beiden strengfeierlichen Bronzebildgruppen, Karl V. und Philipp II. mit ihren Familien, von Pompeo Leoni (vgl. S. 124) in der Kirche des Escorial werfen noch einmal Renaissanceanschauung in den Gang der Entwicklung gegen Ausgang des 16. Jhhs. Die Anregung durch sie wird durch Juan de Arfe y Villafañe, ein Mitglied der spanisierten, niederdeutschen Goldschmiedfamilie, psychologisch vertieft. Seine 1602 unter den Augen Pompeo Leonis entstehenden vier vergoldeten, im Gebet knieenden Bronzefiguren für die Capilla mayor von S. Pablo in Valladolid, von denen der Auftraggeber Herzog von Lerma und die Herzogin in das Museum der Stadt kamen, die Statue des Erzbischofs Don Cristóbal de Rojas y Sandoval in S. Pedro zu Lerma steht, sind Ehrfurcht gebietende, feierliche Porträts mit jenem für das damalige Italien seltenen Zug innerlicher Versenkung. Sein in Sevilla 1585 erscheinendes Werk De varia commensuracion para la esculptura y architectura, das mehrere Ausgaben erlebte, zeigt ihn auch theoretisch auf den Spuren der italienischen Spätrenaissance.

Dieses Hinuntertauchen in Schichten des psychischen Bewußtseins bestimmt die besondere Note der spanischen Skulptur. Sie erklärt sich formal durch die Entwicklung, die die Spätgotik des 15. Jhhs. hier genommen hatte: Ausdrucksbedürfnis selbst um den Preis der Verzerrung und Zersetzung des Körperlichen, Ausdrucksbedürfnis des Religiösdevoten, Religiösschwärmerischen, Religiösleidenschaftlichen und Ekstatischen. Dieses von einer glühenden und infolge ihrer Einseitigkeit doppelt starken Phantasie genährte Ausdrucksverlangen trägt in die italienischen Vorbilder den Zug hinein, den diese im Gegensatz zu Michelangelo vorzüglich auf materiell-

98. 99. Berruguete, Isaakopfer und Sebastian. Valladolid

zweckmäßige Bewegungsfunktionen eingestellt zu verlieren schien. Die besondere Entwickelung des religiösen Lebens in Spanien, der Torrigiano zum Opfer fiel, hielt diese Geistigkeit ganz fest auf den einmal eingeschlagenen Pfaden. Sie entspringt letzten Endes einem psychischen Verismus, der ins Physische übertragen zu einem anderen Nationen unbekannten und wohl auch stets unverständlichen Realismus der äußeren Darstellung führen mußte. Wies also die italienische Renaissance, getragen von wissenschaftlichen Theorien und darum nachdrücklicher als die auf Spanien bis dahin einflußreiche niederländisch-burgundische Schule, auf Beobachtung der Natur, so waren hier bald die Grenzen ihres Naturalismus übersprungen. Die spanische Skulptur, die aus dem Gesamtkomplex des Psychischen wenige Funktionen auserwählte, diese aber über sich selbst hinaustrieb, indem sie sie immer ausschließlicher zur Darstellung brachte, mußte in gleichem Drang auch über die Natur hinaustreiben und naturalistischer als die Natur werden, indem sie aus dem Gesamtkomplex des Formalen einige Erscheinungsformen zu überdeutlicher Darstellung herauskristallisierte (vgl. Kap. IX). Gewiß, dies ist nur eine Möglichkeit des künstlerisch Tatsächlichen, aber man hat sie sich doch klarzumachen: höchster psychischer Verismus geht parallel mit höchstem physischen Verismus. Sehr viel blasser die gleiche Erscheinung bei Dürer, ein ähnliches, nur qualitativ stark verändertes Verhältnis von Expression und Realismus bei Bernini.

Die Entwicklung der spanischen Skulptur des 16. Jhhs. stellt den Kampf der neuen Formanschauung mit den geistigen Traditionen dar. Man nimmt die Aufgabe sehr ernst, spanische Bildhauer gehen zum Studium nach Italien. Alonso Berruguete hält sich 1504—20 in Florenz auf. Man weiß, daß er einer der vielen war, die sich vor Michelangelos Karton der badenden Soldaten bildeten, und daß er ebenso eindringlich die anderen Werke des Meisters studierte. Dem Einfluß Bandinellis ist er nicht entgangen, formale Beziehungen bestehen zwischen den Reliefs Bandinellis im Florentiner Dom und den ein Jahrzehnt älteren Füllungen des Chorgestühles der Kathedrale von Toledo, dessen Auftrag Berruguete und Felipe de Vigarni aus Burgund 1539 erhielten, wobei Berruguete die Epistelseite und den bis 1548 vollendeten erzbischöflichen Stuhl ausführte: ein Beispiel für parallele Angleichung von Entwicklungen, die sich an einer entscheidenden Stelle berührten. Bandinelli bleibt nur im schön und kraftvoll Ausgewogenen,

Berruguete reißt Figuren über die Fläche weg, läßt sie klagen, keuchen, in Ekstase hochfahren.

Berruguetes erste größere Arbeit ist der 1526—32 ausgeführte Hochaltar für S. Benito in Valladolid. Das in Holz geschnitzte Isaakopfer im Museum von Valladolid (Abb. 98) ist unter seinen Händen eine Marterszene für Vater und Sohn geworden. Abraham hat den Knaben, dessen Hände auf den Rücken gebunden sind, am Schopf gepackt, als wenn er ein Geflügel abstechen wollte, laokoontisches Wehgeschrei um diese erzwungene Tat bricht aus seinem weit geöffneten Mund. Sebastian (Abb. 99) ist am Baum aufgehängt mit angstgehetztem Ausdruck im Gesicht. Der Spanier, der hier alle in Italien zurückgedämmte psychische Exhibition von sich schleudert, hat dauernd um die italienische Form entgegen seinen tiefsten Sehnsüchten gerungen. Das Grabmal des Stifters im Hospital de San Juan Bautista von Toledo, des Erzbischofs Juan de Tavera, besteht aus einem reich ornamentierten Marmorsarkophag, auf dem die Statue des Verstorbenen ruht, und ist vollkommen in Kompositionsformen der italienischen Renaissance gehalten. Nur die an den Ecken des Sarkophagdeckels klagend sitzenden vier Kardinaltugenden lassen ahnen, was unter dieser kühlen Oberfläche versteckt wurde. Vergessen wir nicht, daß als Gegensatz zu allem Losrasen die spanische Etikette vollendete Selbstbeherrschung verlangte.

100. Juan de Juni, Joseph von Arimathia. Valladolid

Berruguete ist von größtem Einfluß auf die Entwicklung der Schule von Valladolid, weiterhin auf die ganze spanische Skulptur gewesen. Seine Verbindung mit dem kaiserlichen Hof in Madrid geben ihm ein gewichtiges Ansehen. In Toledo, Zaragoza, Salamanca und Granada wünschte man Arbeiten von ihm. Die Künstler sahen und fühlten in seinen Skulpturen das Spanische und bewunderten das Italienische. Andrés de Nájera, von dem das Museum in Valladolid Chorstuhlfragmente besitzt, die an die Phantastiken Grecos denken lassen, hat ihn teilweise geradezu nachgeahmt. Tudelilla, der 1525 aus Italien heimkehrte, bringt am Trascoro der Seo in Zaragoza 1538 zwar einen oberitalienisch reichen dekorativen Apparat an, hält sich aber im Relief und Figürlichen in der von Berruguete gewiesenen Richtung. Schließlich hat Juan de Juni den Mut besessen, die Erbschaft des jungen Berruguete auszubauen.

In zwei extremen Künstlerpersönlichkeiten dieser Zeit verdeutlichen sich beide Wurzeln dieser Kunst: Michelangelesk manierierte Formenkanonik — Intensität der psychischen Affekte. Gaspar Becerra, Maler, Bildhauer und Architekt, bildet sich in Rom nach den Werken Michelangelos; er arbeitet unter Vasari an der malerischen Dekoration der Cancelleria und ist eng befreundet mit Daniele da Volterra. Antike und römischer Frühbarock, eingehende anatomische Studien entwickeln seine Kenntnis vom menschlichen Körper. Er gibt die Vorlagen für die gestochenen Tafeln in Valverdes 1556 in Rom erscheinender „Historia de la composicion del cuerpo humano“ und verfertigt ebenfalls anatomische Figuren (S. 103). Sein Tod als Skelett in S. Francisco in Zamora, westlich Valladolids, ist die erste dieser Darstellungen monumentalen Formats in Spanien, mehr Beispiel seiner osteologischen Kenntnisse als dramatische Erscheinung. 1558 kehrt er nach Spanien zurück, wird Maler und Bildhauer Philipps II. und bildet eine große Schule. Erinnerungen an Torrigiano steigen erneut auf. Der Hieronymus Becerras in der Cap. del Condestable der Kathedrale von Burgos ist ein Bruder des Hieronymus im Sevillianer Mu-

seum (Abb. 97), der vierzig Jahre länger in spanischer Atmosphäre zugebracht hat, noch magerer, noch hingebungsvoller in der Fanatik seiner Bußübungen. Seine erste große Arbeit in Spanien, der Retablo mayor der Kathedrale von Astorga 1558—69, ist aufgebaut mit Reliefs und Freifiguren, in Holz geschnitzt, gefärbt, vergoldet, die in Mächtigkeit des Körperlichmuskulösen, in Gelenkbewegungen und Typisierung die italienische Schülerschaft Michelangelos fast überbieten, diese Mittel in großzügigem Schwung zusammenbauend.

Juan de Juni (Jean de Joigny) dagegen, den Cean Bermudez für einen Italiener hält, der aber aus Burgund stammt, kennt zwar auch michelangeleskes Volumengefühl, doch in seinen Einzelfiguren und Reliefs wühlt die Leidenschaftlichkeit spanischer Auffassung. Er ist der Geistesverwandte der Münsterman und Gudewerth im Norden Deutschlands (Abb. 215—221, Taf. VII). Das Spanische, das Berruguete zu überwinden suchte, treibt er an die Oberfläche, gerade weil er als Fremdblütiger zur Übersteigerung neigt, und befreit es für das folgende Jahrhundert.

Ausgebildet ebenfalls in Italien, wird er von seinem großen Gönner Pedro Alvarez de Acosta, Bischof von Porto, für Bau und Dekoration seines Palastes berufen. Bald darauf finden wir ihn in Valladolid, wo er bis zu seinem Tode 1577 bleibt. Der Retablo mayor in S. M. la Antigua 1551—61 ist sein erstes epochemachendes Werk. In der gleichen Zeit 1556 entstehen der Retablo der Kathedrale in Osma mit einer großen Anzahl Figuren, und einige andere Retablen, Altäre und Einzelfiguren in der Umgegend von Valladolid und Burgos. 1571 arbeitet er die oft abgebildete reliefartig angeordnete Klageszene um den Leichnam Christi in der Kathedrale von Segovia, wo Schmerz die sechs Klagenden aufwühlt und zerreißt, zwei Standfiguren zu beiden Seiten die Totenklage in Aufschrei und schmerzvoller Versunkenheit variieren. Beziehungen zur oberitalienischen Terrakottaskulptur eines Mazzoni und Begarelli scheinen aufzutauchen. Übersetzung des Vorwurfs ins Rundplastische in der Klage an der Bahre Christi 1576, die aus dem Franziskanerkloster in das Museum von Valladolid kam. Der Joseph von Arimathia (Abb. 100) würde in Holstein stehend für ein Werk Gudewerdts, für das schönste allerdings, gelten. Jede Welle des Kubischen, die diese lebensgroßen Holzfiguren heraustreiben, ist Empfindung, Erschütterung, Ekstase.

Auf Überwindung der materiell-zweckmäßigen Bewegungen durch die psychischen Bewegungen beruht die Bedeutung Juan de Junis. Erste Anzeichen des parallel gehenden Verismus im Physischen treten auf, noch aber besiegt sie künstlerische Phantastik. Der Vergleich seiner Virgen de los Cuchillos in Las Angustias mit der ähnlichen Jungfrau von G. Fernández im Museum von Valladolid ist bezeichnend: erst der jüngere Meister läßt wirkliche Glastränen über die Wangen des klagenden Antlitzes perlen. Auch Juni verwendet wohl einmal gipsgetränkte natürliche Stoffe zur Gewandung seiner Statuen, lebensvoller sind die knäulenden, sich aufschiebenden und Wogen werfenden Gefälte seines Schnitzmessers. Die leuchtende, effektvolle Polychromie unter reicher Verwendung des abstrakten, mystischen Goldes, zum Teil in leichter Tönung auch für Gesichter verwendet, schwankt zwischen Vision und Realismus. Auf dem Körper Christi ist das Blut zu krustigen Tropfen erstarrt, Totenflecken treten auf. Merkwürdige Fügung der Kunstentwicklung, die einen Nichtitaliener und Nichtspanier dazu ausersah, das Italienische und Spanische in eine Synthese zusammenzuschmelzen, die die Grundströmung der spanischen Skulptur des 17. und 18. Jhhs. bilden sollte!

Für die Entwicklung zum Monumentalen hin tut ebenfalls Juan de Juni einen entscheidenden Schritt; seine Altarwerke geben die Kleingliedrigkeit, den Mikrokosmos auf, die bis dahin noch herrschend waren, von nun an wird die eine große Szene überwiegend bildhauerischer Vorwurf.

Neuere Literatur: Siehe die Kap. IX, S. 294 genannten Werke. — Carl Justi, Torrigiano, Miszellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens, Berlin 1908.

IV. Klassische und malerische Strömungen im 16. Jahrhundert.

ITALIEN.

Neben Michelangelo steht Raffaello, als Bildhauer selbst nicht tätig, doch von größtem Einfluß auf die Schulung der plastischen Vorstellungen der Bildhauer des 16. Jhhs. Raffaello hat sich seit seinen Arbeiten in den stanze des Pal. Vaticano eine Klarheit der räumlichen und plastischen Vorstellung und Darstellung angeeignet, die ihn notgedrungen zur Architektur führte und ihn bei längerem Leben wohl auch zur Betätigung in der Skulptur gebracht hätte. Zeichnungen für Bildhauer hat er gegeben. Solange die Vorstellungsentwicklung des Bildhauers sich der Zeichnung bedient, wird der Kontakt mit plastisch aufgefaßten Werken des Malers möglich sein. Was Raffaello im Vollbesitz seiner Kraft gegeben hat, sind plastische Figuren auf bestimmt ausmeßbaren Bühnen, plastische Figuren, die nicht auf eine Ansicht hin gefaßt sind, sondern die in dieser einen Ansicht größte Anregungen zur rundplastischen Auffassung bieten. Man kann beobachten, wie eine große Anzahl Figuren Raffaellos auf den Bildern späterer Maler in leichter oder stärkerer Wendung, jedoch in gleicher Pose auftreten. Wenn noch ein Bernini aus dem Borgobrand lernte, ist nicht verwunderlich, daß die stanze eine Art römischer Akademie für Maler und Bildhauer wurden. Allerdings darf man nicht erwarten, gegen Mitte des 16. Jhhs. eine raffaelisch gerichtete Bildhauergruppe zu finden. Schon die direkten Schüler Raffaellos haben sich wie ja auch ihr Meister den Einwirkungen Michelangelos nicht entzogen, — um so weniger lag dies in der Gesinnung der Bildhauer.

Besser aber und leichter als mit dem Michelangelesken assimiliert sich mit dieser klassischen Strömung die Antike. Neben Laokoon und Torso des Belvedere (Abb. 66), Werken des antiken Barocks, treten gleichberechtigt die stilleren Erscheinungen der hohen Antike. Bezüglich der Differenz Raffaellos und Michelangelos, des Verhältnisses zur Antike, sind Sätze aus dem Aretino des Lodovico Dolce, Venezia 1557, höchst bemerkenswert, die im speziellen auch die venezianische Strömung charakterisieren. In der Dialogform des Buches fragt Aretino: „Woher nehmt ihr die Regeln, um das Schönheitsmaß zu begründen?“ Fabrini antwortet: „Ich glaube doch, daß man, wie auch ihr sagt, sie der Natur und den antiken Statuen entnehmen muß.“ Aretino: „Dann werdet ihr zugeben, daß die Aktdarstellungen Raffaellos alle Vorzüge des Schönen und Insichvollendeten haben. Denn selten führte er eine Arbeit aus, ohne Natur oder Antike zum Vorbild zu nehmen. Sein Hauptziel war, daß er gefalle, so daß er, während er danach trachtete, sich lieber den Beinamen des Gefälligen als des Gewaltigen zu verdienen, ihm der Beiname des Anmutigen zuteil ward.“

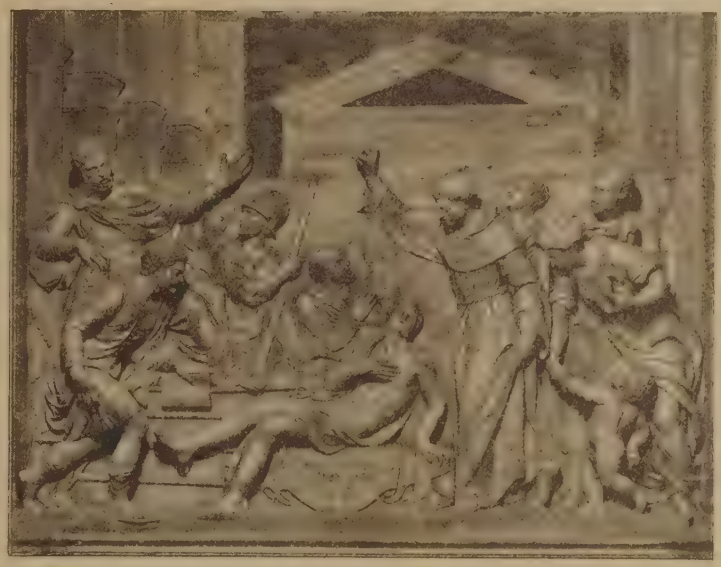
Giovanni Francesco Rustici, in Florenz geboren und schließlich nach Frankreich 1528 ausgewandert und dort gestorben, unterrichtet von Lionardo, „particolarmente a fare cavalli“ fügt Vasari hinzu, ist eine solche komplexe Künstlerpersönlichkeit, die der Hochrenaissance kaum mehr vollkommen zugerechnet werden kann.

101. Jacopo Sansovino, Der Friede. Venedig

Erstaunlich früh und großartig ist Rusticis Gruppe des predigenden Johannes zwischen Pharisäer und Levit an der Nordseite des Florentiner Baptisteriums, zu der er den Auftrag 1519 erhielt und die er, wie berichtet wird, unter den Augen Lionardos durchführte. Manches von der weichgleitenden Modellierung Lionardos steckt in diesen drei Bronzefiguren, mehr noch von der pompösen Mächtigkeit antiker Philosophenporträts aus der Schule von Athen. Die monumentale Gebundenheit des Geistigen, die die Pose wählen kann, ohne zu posieren, ist Platon und dem Pharisäer in gleicher Weise eigen. Das Mitsprechen michelangelesker Erinnerungen scheint selbstverständlich. Borghini (Riposo) ist voll Lobes: si può veramente dire che queste tre statue sieno le più perfette, e le meglio intese che in bronzo da' moderni sieno state fatte. Vasari erwähnt neben den Pferdestudien, zu denen wohl der von Borghini erwähnte Auftrag auf ein nicht ausgeführtes Reitermonument für François I die Veranlassung bot — Kleinbronzen des Kaiser-Friedrich-Museums und der Wiener Skulpturensammlung werden auf Rustici zurückgeführt —, auch einen Bronzemerkur von Ellenhöhe, nackt, wie fliegend auf einer Kugel, als Brunnenfigur des Medicipalastes und eine wunderschöne Grazienfigur aus Bronze, die eine Brust preßt — beider Motive hat sich später die niederländisch-italienische Kunst gern bedient.

Schulbildend zusammenfaßt diese Strömungen Jacopo Tatti gen. Sansovino. In Florenz empfängt er starke Einwirkungen von Andrea Contucci dal Monte Sansovino, „dopo il Bonarotto il più eccellente scultore e architetto che fusse nell' arte". Freundschaft verbindet ihn mit Andrea del Sarto, und hier fällt bei Vasari auch das Wort „grazia", das von Lomazzo zusammen mit „dolcezza" als Charakteristikum dieser Stilrichtung gewählt wird. Jahre in Rom nähern ihn Michelangelo, Raffaello und der Antike, bis er nach dem fatalen Sacco di Roma 1527 nach Venedig ausweicht. Dort als Protomaestro dei signori Procuratori di S. Marco, als Architekt und Bildhauer überreich beschäftigt, ist seine Arbeit nicht gleichmäßig, wofür auch die Mitwirkung zahlreicher Gehilfen in Rechnung zu stellen ist. Seine besten Bildhauerschöpfungen jedoch sind getragen von feierlich anmutsvoller Auffassung, Schönheit der Bewegung und einem bei aller Kraft der Formmodellierung gleichmäßig auswiegenden Volumengefühl. Die Bronzetechnik wird von ihm, besonders auch in zahlreichen Kleinbronzen, zu hoher Vollendung gesteigert, die antike Mythologie lieferte in den meisten Fällen für diese Kabinettstücke die Vorbilder. Die zeitgenössische Charakteristik seiner Person als testa di pietra durissima, pazzo bestiale ed impratticabile will zu dieser klassischen Formfügung nicht recht passen.

Sein erstes 1513 datiertes Werk ist der Apostel Jacobus im Florentiner Dom. An Gestalten Michelangelos (Abb. 28), bestimmt für die gleiche Stelle, darf man ihr gegenüber nicht denken. Trotz Bemühung um große Form geht sie ins Süßliche, gotisiert sogar noch in den Beinpartien. Der Bacchus im Bargello, wohl ein letztes Werk seiner Florentiner Zeit bis 1520, bei einem Brand 1763 arg mitgenommen, weist seine Richtung: schmiegsam und weich in der Behandlung des Fleisches, in leichter Schrittstellung posierend, die gefüllte Schale über das bekränzte Haupt hebend, ein vollkommenes Gegenstück zur dumpfen Mächtigkeit Michelangelos (Abb. 20). Man unterschätze die Bedeutung dieser gefälligen, unbefangenen Formensprache nicht: la più bell' opera che fosse mai fatta da maestro moderno, kritisiert der Michelangelo-Anhänger Vasari, von der Sansovino-Schule ist das Motiv häufig wiederholt worden. Die Madonna in S. Agostino zu Rom entstand bald darauf 1521, heute mit Schmuck frommer Devotion überladen und nicht recht abzuschätzen. Das Lob Vasaris greift wiederum hoch, ein ganzer



102. Campagna, Wunder des Antonius. Padua

Gedichtband wurde zu ihrem Lob veröffentlicht. Wir empfinden mehr die Mächtigkeit einer antiken Heroine als die Gottesmutter, der Typ war in Andrea Sansovinos Anna Selbdritt der gleichen Kirche vorgezeichnet. Jacopo, der 1527 nach Venedig geht, bewahrte ihn noch in der großen vergoldeten Terrakottamadonna im Innern der Loggetta am Campanile von S. Marco um 1540, die freundlich und gütig dem kleinen niederhockenden Johannes die Hand auf das Lockenköpfchen legt. Dagegen zögert man fast, die gleichfalls signierte Madonna im Pal. Ducale — opus Jacobi Sansovini Florentini — ihm zuzuweisen, sie ist von flüchtigstem Schematismus, ein lieblicher Gedanke nur die vier kleinen Engelknaben, die den Mantel der Madonna hochtragen. Das große, mit schweren dunkeln Farben übermalte Terrakottarelief des Kaiser-Friedrich-Museums, in dem in großer Form und kräftiger Modellierung weitgehende Zugeständnisse der Komposition in raffaelischem Linienbau gemacht werden, reiht ihn unter die großen Meister ein. Als seine besten Arbeiten gelten die mythologischen Bronzefiguren in Nischen der Loggetta um 1540. Athene und Apoll, Merkur und Pax, die in trauernder Besinnung die Kriegsfackel löscht (Abb. 101), sind Kompositionen nach antikisch-raffaelischem Schönheitskanon, denen die Zeit nichts Ähnliches zur Seite zu stellen hat. Man mißverstehe mich deshalb nicht, wenn ich diesen Meister in die „Barockskulptur" aufnehme — hier kommt es mir darauf an, das Fundament zu legen. Besonders die durch Pax rinnende Bewegung hält sich gleich fern von materieller Zwecksetzung wie psychischem Ausdruck, ist aber eine Vorahnung jener Normen, die die Schule Giovannis da Bologna später ausbilden sollte. Von ähnlicher Art die Spes am Grabmal des Dogen Venier († 1556) in S. Salvatore. Die weiche Oberflächenbehandlung, die der Bronze samtene Töne entlockt und die trotz sauberer Ziselierung sich von kleinlicher Durchbildung freihält, erinnert daran, daß Jacopo Sansovino in Venedig die höchste Blüte tizianischen Schaffens miterlebte. In anderen venezianischen Arbeiten, so den Evangelisten in S. Marco, spricht stärker der Einfluß Michelangelos, Marmorreliefs in S. Antonio zu Padua weisen wieder auf die Antike, ohne wesentlich neue Züge zu bringen. Auch von theoretischer Beschäftigung Jacopos hören wir. Sein Sohn Francesco Sansovino spricht in der Vorrede seines Büchleins Edificio del corpo umano die Hoffnung aus, demnächst die „bellissime anatomie" seines Vaters erscheinen lassen zu können.

Die Auswirkung des Sansovinoschen Ateliers ist für das östliche Oberitalien bedeutend. Gleichzeitig angesehener Architekt, beeinflußt er auch die Dekoration nachhaltig. Die venezianische Kleinbronzenindustrie erblüht unter ihm. Vasari zählt eine ganze Reihe Schüler auf. Genannt seien Girolamo Lombardo da Ferrara, ein bedeutender Meister der ausgedehnten Künstlerfamilie, 1534—60 in Loreto tätig; Danese Cattaneo, der bereits in Rom unter Jacopo arbeitet, ist an der Loggetta, in S. Marco und verschiedenen anderen Kirchen Venedigs beschäftigt und erhält zahlreiche Porträtaufträge, die recht ungleichwertig ausgeführt werden. 1565 entsteht in S. Anastasia in Verona sein Denkmal des Heerführers Giano Fregoso, 1572 in SS. Giovanni e Paolo das Grabmal des Dogen Loredano (die Figur des Dogen von Campagna) ein mattes Werk seines Alterstils.

In den Arbeiten seines Schülers Girolamo Campagna beginnt sich der Sansovinostil leicht barock zu beleben, so schon in dem nach Entwurf seines Lehrers gefertigten, Hieronymus Campagna Veron. sculp. signierten Relief der Auferweckung des Jünglings in S. Antonio zu Padua 1577 (Abb. 102), das die von Jacopo Sansovino begonnene Reliefreihe fortsetzt. Mit Alessandro Vittoria zusammen führt er den Altar der Capp. del Rosario in SS. Giovanni e Paolo zu Venedig aus. Für Ausschmückung der Libreria di S. Marco arbeitet er 1587—91 fünf Viktorienreliefs und acht Attikastatuen, für S. Giorgio maggiore 1591—93 die Bronzen des Hochaltars. Gleichzeitig vollendet er in S. Chiara zu Treviso das Grabmal Bressa, das ein Jahrhundert vorher von den Lombardi begonnen war (Memorie Trevigiane, Venezia 1803), endlich von ihm in einer Kapelle von S. Giuliano das große Marmorrelief des von zwei Engeln aufrecht gehaltenen Leichnams Christi: Arbeiten, die

hohes technisches Können, Beherrschung des Anatomischen, vor allem aber eine allmähliche Umwandlung in die leicht oberflächlich wirkenden dekorativen Barockformen des 17. Jhhs. in Venedig erkennen lassen. Seine 1604—06 für den Herzog von Urbino nach einer Zeichnung Federico Baroccis gearbeitete Statue des Federico da Montrefeltre findet den Beifall des alten Alessandro Vittoria (Campori, Lettere artistiche S. 79). Bei keinem anderen Meister spürt man so stark wie bei Campagna, welchen Klippen der Barock durch reines Virtuosentum entgegenzutreiben drohte und daß das Erbe Sansovinos ein gefährliches werden konnte, wenn in ihm nur Gewandheit und Manier gesucht wurden. Tiziano Aspetti und Giulio dal Moro fürchteten nicht einmal mehr die Klippen.

103. Alessandro Vittoria, Porträtbüste. Venedig

Wenn der für Venedig durch Jacopo Sansovino gegebene Anstoß nicht so rasch, wie es bei den soeben genannten Meistern zu befürchten war, in einer leichthin gearbeiteten dekorativen Richtung verebbte, so ist dies vor allem den Porträtaufgaben zu danken, die nur zu geringstem Teil für das Grabmal bestimmt die Freude an eigener Persönlichkeit und Würdigkeit ausdrücken. Damit wurden die Bildhauer wenigstens immer erneut auf das erziehliche Exempel verwiesen, das in scharfer Beobachtung, bildhauerischer Wiedergabe und in Einstellung auf eine Gesamtauffassung besteht. Bei aller teilweise sogar bedeutenden Tüchtigkeit erheben aber diese Porträts gleichzeitig schärfste Kritik an der venezianischen Skulptur. Vergeblich wird man nach einer Auffassung Ausschau halten, die hinter der Mächtigkeit geistigen Ernst, hinter der Würde Bedeutung, hinter dem Pompösen seelische Tiefe ahnen läßt. Eine Reihe Porträts selbst des Besten, des Alessandro Vittoria, nebeneinander gesehen, läßt an Fabrikware denken. Waren diese venezianischen Prokuratoren, Granden und Großkaufleute wirklich alle so aus einem Holz geschnitzt? Die Geschichte der venezianischen Gesellschaft dieser Zeit läßt etwas ganz anderes vermuten. Kaum anderswo prallten so wie hier Leidenschaftlichkeiten zusammen. Die wirtschaftliche Blüte Venedigs erlaubte bei allem Retardierenden, das kalkulierenden Kaufleuten stets eigen sein wird, die Ausbildung maßloser Charaktere und förderte eine in allen Nuancen schillernde Zersetzung des Gesellschaftlichen — die Parallele zur Auflösung im Malerischen!

Aber es ist vielleicht Unrecht, mit fremdem Maß zu messen, nur zu sehen, wie renaissancemäßig sich die venezianischen Büsten ausnehmen. Ihre Leistung ist auch positiv: die malerische Formbehandlung setzt sich hier zuerst entschieden in der naturalistischen Skulptur durch, dem Einfluß Paolo Veroneses konnte die Skulptur nicht ausweichen. Über das Malerische in der Skulptur ist bereits gesprochen und wird noch verschiedentlich zu sprechen sein. Hier lebt es in dem Weich-Unbestimmten der einzelnen Formdetails. An der Büste (Abb. 103), die die Akademie in Venedig von Vittoria bewahrt, verschleifen sich die Übergänge vom Haupthaar zur Haut, wie andererseits die Haut zur Andeutung von feinen Haaren an den Wangen geritzt ist, eine plastische Form also zeichnerisch wiedergegeben wird. Ebenso die Behandlung der Augen-

104—106. Alessandro Vittoria, Venus. Rotterdam

sterne. Schatten werden so geführt, daß sie unsicher treibend erscheinen. Sie modellieren nicht nur, sie verhüllen auch Partien, über die der Meißel hinweggegangen ist, ohne sich von der Tektonik des Gesichtsbaues genau Rechenschaft zu geben, die plastische Form bleibt hier — vorerst noch — in allerkleinsten Einzelheiten abbozzo, unbestimmt. Skulptur kann plastische Form nicht missen. Diese besteht auch hier, und durch ihr Bestehen schließt sie das malerische Unbeständige aus. Aber ihre Akzessorien tun alles, um ihr zuzusetzen, an ihr zu nagen, sie ruinös, ins Unbestimmte gleitend zu machen. Es ist viel reliefmäßiges Arbeiten in einem solchen Gesicht, nur der Tonklumpen, der flüchtig mit der Drahtschlinge überfahren ist, eine farbig impressionistische Tönung könnten sich noch mehr der malerischen Formauffassung der Malerei nähern. Bei der polychromen Tonstatuette der Städtischen Sammlungen zu Frankfurt a. M., der kummervollen Maria (Abb. 107, Höhe 0,75 m), taucht Vittoria Gesicht und Brust unter dem Kopftuch in Dunkel und gibt an diesen Partien nur eilende Formskizzierung. Solche Verdunklungen der Form sind der übrigen italienischen Skulptur unbekannt und werden selbst von einem Bernini nicht angewendet. Fast brutal ist andererseits Vittoria im Hieronymus der Frarikirche dem plastischen Schatz der Natur zu Leibe gegangen, dem Marmor die Prägnanz des Erzes aufzwingend. Die ganze Unsicherheit der venezianischen Skulptur gegenüber der eindeutigen Richtung der Malerei läßt sich in solchen Gegensätzen mit einem Blick fassen.

Alessandro Vittoria ist noch fruchtbarer als der arbeitsame Campagna gewesen. Altäre, Reliefs, Büsten, kunstgewerbliche Gegenstände hat er geschaffen. Venedig ist voll von seinen Werken, für die Städte der Terra ferma hat er gearbeitet, in europäischen Sammlungen begegnet man ihm häufig. Ein frühes Werk der Engelgigant im Hof des Vescovado zu Verona, signiert „Alessandro Vitoria Trid. F.", 1555—58 ist er am Contarini-

107. Alessandro Vittoria, Maria. Frankfurt M.

108. Cioli, Die Skulptur. Florenz

monument im Santo zu Padua beschäftigt. Eine besondere Berühmtheit haben seine Kleinbronzen erlangt, mit denen er die Tradition Jacopo Sansovinos fortsetzte. Da sie häufig signiert sind, ließe sich das Oeuvre gut zusammenstellen. Jupiter, Apoll, Mars, Juno, Venus, teilweise als Dekoration von Bronzegeräten wie Feuerböcken, erscheinen; neben ihnen Figuren der christlichen Legende, Judith, Lucretia, die Evangelisten. Eine prächtige, dunkelpatinierte Bronzestatuette der Venus mit dem Delphin, die das Museum Boymans in Rotterdam besitzt (Abb. 104—106), möchte ich dem Vittoria zuweisen und halte sie für ein eigenhändiges Werk aus später Zeit. Das Malerisch-Skizzenhafte scheint hier die Grenze des Rohen zu berühren, in ihrer plastischen Gesamthaltung, ihrem vollen Schwung gehört sie zu den besten Stücken und übertrifft bei weitem die ähnliche Kleinbronze des Kaiser-Friedrich-Museums (Katalog der italienischen Bronzen Nr. 217).

Von den zahlreichen Bronzebildhauern, die gleichzeitig neben oder im Anschluß an Vittoria arbeiten, sei hier Tiziano Aspetti, ein Großneffe des Malerheros, nochmals genannt, der zunächst in Venedig, dann in den Städten der Terra ferma, schließlich in Florenz und Pisa tätig ist. Von ihm viele Kleinbronzen gearbeitet.

Kehren wir nach Florenz zurück! In seiner künstlerischen Atmosphäre entwickelte sich Jacopo Sansovino, hier schloß sich ihm der später mehr und mehr Michelangelo zufallende Tribolo an, und trotz starker Auswirkung michelangelesker Form blieb hier ein Geist lebendig, der zäh an den klassischen Formen der Hochrenaissance und der Antike festhielt. Für die Entwicklung der Florentiner Skulptur ist neben der Bewertung der klassischen Malerei die Hochschätzung der mediceischen Skulpturensammlung, die mehr Liebe, Energie und Opfer beanspruchte als römische Sammlungen, einflußreich gewesen. Die Mediceer haben zuerst in großem Stil Antiken nach den Gesichtspunkten gesammelt, die später Winckelmann formulierte, ihre Sammlung strebte didaktische Ziele an und war den Künstlern leicht zugänglich.

Die große, schon im 14. Jhh. nachweisbare Bildhauerfamilie der Cioli aus Settignano bei Florenz bewahrt

109. Benvenuto Cellini, Nymphe von Fontainebleau. Paris (Phot. Alinari)

diese konservativen Züge noch um 1600. Wenn Valerio di Simone Cioli, der als Restaurator an der mediceischen Skulpturensammlung wirkt, auch in seinen Genrefiguren der Giardini Boboli lockere, barocknaturalistische Motive aufnimmt, einen fetten nackten Narren auf einer Schildkröte reiten, Küfergesellen mit Wein plantschen läßt — die Gartenskulptur in Marmor, Terrakotta und besonders Blei führt ein absonderliches Leben, letzte Verfeinerung im 18. Jhh. gewinnt sie, worauf noch kaum geachtet, im Porzellan —, in monumentalen Leistungen geht er doch der abgeklärten Form nach. Seine Scultura am Grabe Michelangelos in S. Croce zu Florenz 1564 (Abb. 108) ist eine echte Verwandte der berühmten Sappho aus dem Parnaß der stanze. Reproduziert der kleine abbozzo in ihrer Hand eine Statuette Michelangelos? Als Schüler Ciolis wird Lorenzo Stoldi genannt, der in Mailand an S. Celso tätig war. Die beiden anderen am Michelangelograbmal beschäftigten Meister Giovanni Battista Lorenzi mit der Pittura, Giovanni dall'Opera mit der Architettura bewegen sich in gleicher Richtung, besonders die Architettura nähert sich jenem von Giovanni da Bologna später ausgedildeten Schönheitskanon. Noch darf man nicht von einem Einfluß dieses Niederländers sprechen, denn obwohl dieser 1556 in Florenz eintrifft, gewinnt er selbst doch erst Mitte der sechziger Jahre seinen eigentlichen Stil. So sind als Vorstufe eines sonst unverständlichen Stilabschnitts diese Bildhauerarbeiten von hoher Bedeutung, mögen sie auch dem unbefangenen Betrachter als bedenkliche Veräußerlichung des einst so starken Gehalts erscheinen.

Um unter Hinweis auf Kapitel III zusammenzufassen, läßt sich sagen: In Florenz findet in diesen Jahren ein wirbelndes Ringen um Klassisches und Michelangeleskes statt. Man spürt sehr deutlich: im ersten liegt die typisch florentinische Begabung, zum zweiten treibt der künstlerische Wille. Jedes Kunstwerk ist eine Mischung, nur die Dosis ist verschieden. Das gleiche Schauspiel in der Florentiner Malerei: Jacopo Pontormo, Angelo Bronzino schwanken zwischen beiden Polen, erst Giorgio Vasari scheint den Ausgleich zu finden unter Führung des Michelangelesken.

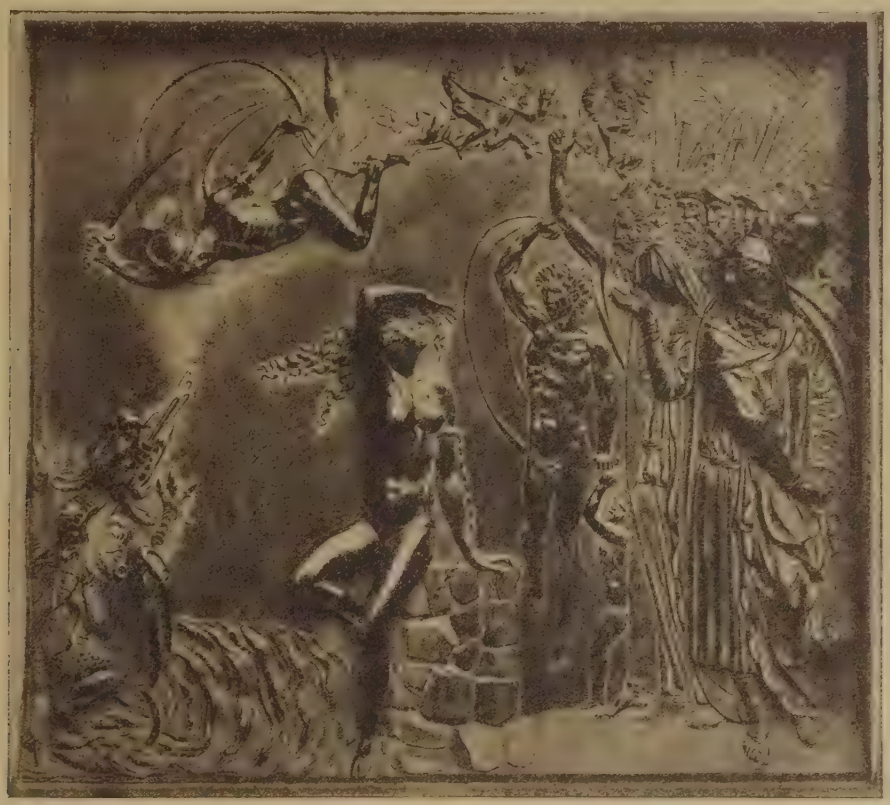
Aus diesen nach den großen Klassikern der Hochrenaissance und der ruhig leuchtenden Kunst des Altertums sich ausrichtenden Strömungen heraus, in denen die erratischen Blöcke michelangelesker Kunst Wirbel und Schnellen bilden, ist auch die Erscheinung eines Benvenuto Cellini zu verstehen. Die hohe Einschätzung dieses Florentiners, die einst in Goethes Über-

setzung seiner Biographie — übrigens nur einer älteren fehlerhaften Abschrift, das Original in der Laurenziana, 1558—62 entstanden, erst neuerdings wieder aufgefunden — ihren Ausdruck fand, ist in letzter Zeit einem gewissen Unbehagen gewichen. Man sucht bei ihm vergeblich einen starken Wiederschein Michelangelos, findet dagegen retrospektive Bildungen, die bis in das Quattrocento weisen; man erwartet zumindest große Form und muß die Kleinheiten eines Goldschmieds hinnehmen; nach der Biographie, die seinem künstlerischen Bild durch Spannung der Erwartungen mehr geschadet als genützt hat, ist man enttäuscht, nichts von der psychischen Robustheit und dem animalischen Ungestüm in seinen Schöpfungen zu finden. Aber dieser Mangel ist nun gerade als Positiv zu würdigen, denn er beweist mehr, was man in gewissen Florentiner Kreisen wollte, als was man nicht konnte. Und daß Cellini trotz allen Ungestüms zu den Besonnensten gehört, merkt man aus seinen technischen Schriften über Goldschmiedekunst und Skulptur.

Ein Hinweis auf die Biographie mag für seine äußeren Lebensumstände genügen. Cellini ist Bewunderer Michelangelos, zeichnet in Rom aber ebenso gut nach Raffaello wie nach ihm. Diese künstlerische Bildung ist charakteristisch für seinen Eklektizismus. 1537 ist er zum ersten Male, 1540—45 zum zweitenmal in Frankreich. Das berühmte Salzfaß im Wiener Hofmuseum entstand 1539—43. Die sogenannte Nymphe von Fontainebleau, ein bronzenes Lunettenrelief der Diana mit Wild und Hunden, die den Arm um einen Hirschkopf schlingt (Abb. 109), modellierte er 1543—44 während seines zweiten französischen Aufenthalts. Die Novelle von ihrem Guß lese man in der Scultura nach, sie befindet sich heute im Louvre. Seit 1545 ist er an der großen Bronzebüste Cosimos I. im Bargello und am Perseus beschäftigt, erste 1548, letzter 1554 beendet. Ein frühes Wachsmodell und den Bronzeausguß eines späteren Modells bewahrt der Bargello, beide Stücke an Frische der Auffassung das endgültige Werk unter dem Bogen der Loggia de' Lanzi zu Florenz übertreffend, dieses ihnen aber in seiner rundplastischen Auffassung weit überlegen. Über die näheren Begleitumstände beim Bossieren, Gießen, Aufstellen dieses kulturhistorisch bedeutungsvollen Werks vgl. die Selbstbiographie Cellinis und die novellistisch-lebendige Stelle des Trattato dell' arte della scultura, Fiorenza 1568 (Übers. J. Brinckmann, Leipzig 1867).

Rundplastische Auffassung — ein Anschauungsbegriff von allergrößter Bedeutung tritt auf. Die Skulptur überwindet mehr und mehr das reliefmäßige Komponieren, wozu die frühere Aufstellung in Nischen und an Wänden erzog; sie wünscht gut durchgebildete Ansichten von allen Seiten zu erlangen. Das deckt sich mit späten künstlerischen Absichten Michelangelos, denn dieser komponierte auch Freifiguren, erst recht aber Gruppenbauten, trotz aller plastischen Vorstellungskraft zunächst ganz auf eine Ansicht. Die Seitenansicht des Apoll-David (Abb. 72, 73), wiewohl in bewundernswerter Energie plastisch zusammengefesselt, steht hinter dem gebundenen Massenwogen der Hauptansicht weit zurück und selbst an der Gruppe des Erossieges (Abb. 78, 79) würde die spätere Zeit Korrekturen vorgenommen haben. Aber auch Michelangelo drängte es zu einer allseitigen Gültigkeit der Skulptur und hier münden er und Raffaello in die gleiche Bahn ein. Denn wie schon betont: Raffaellos Zeichnungen sind in seiner Spätzeit von einer ungeheuren Intensität der rundplastischen, allseitig gültigen Vorstellbarkeit — stärker manchmal, zumindest klarer faßbar als die Zeichnungen des alten Michelangelo. Und so stehen an dieser für die Frühbarockskulptur wichtigsten Wendung Michelangelo und Raffaello als Wegweisende. Sind wir sehr kritisch, so erfüllt keine der in Kapitel III genannten, in enger Nachfolgerschaft Michelangelos entstandenen Skulpturen die Anforderungen einer allseitig gut durchkomponierten Figur und sehr gibt es zu denken, daß dies Problem voll erst von einem Vertreter der klassischen Richtung erkannt wurde, um dann von Giovanni da Bologna rasch vollkommen gelöst zu werden.

Wer nicht in Bildhauerwerkstätten verkehrt, wird kaum ahnen, welche Anspannungen das Zusammenbringen verschiedener Ansichten einer Figur kostet. Torso und Gliedmaßen können, von einer Seite gesehen, gut zusammenschwingen, von einer anderen Seite hat man



110. Benvenuto Cellini, Perseus und Andromeda. Florenz

Unklarheiten, Leerheiten, Löcher und Trümmer. Eine kleine Verschiebung, es wird besser, aber schon ist in der ersten Ansicht die Linienmelodie gebrochen und in einer dritten Ansicht der Rhythmus ein völlig anderer. Man kann verfolgen, wie Cellini an seinem Perseus langsam Arme und Haupt verschiebt, um zum Zusammenschluß nach allen Seiten zu kommen. Eine Wendung des Torso um seine Achse, wie sie Michelangelo gegen eine Ansicht ausgeschöpft hatte — Tageszeiten in der Capp. Medicea (Abb. 64, 65, 68, 69) —, wagt er noch nicht in Rechnung zu stellen. Aber wer beschäftigte sich überhaupt so intensiv mit der im Runden zu sehenden Figur? Cellini war sich voll bewußt, wohin die Skulptur drängte. Es klingt wie eine Korrektur der für ästhetische Intellektualität so verhängnisvollen Bedingtheiten eines Adolf Hildebrandt (Das Problem der Form, Straßburg 1893), wenn Cellini beschäftigt mit dem Perseus aus Florenz am 28. Juni 1546 an Benedetto Varchi, den Freund und Gönner so vieler Künstler, schreibt:

„Ich behaupte, daß unter allen zeichnenden Künsten die Bildhauerkunst die siebenmal größere sei: denn die der Skulptur angehörende Statue muß acht Ansichten haben und alle müssen gleich gut sein. Daher kommt es, daß der Bildhauer, der diese Kunst weniger beherrscht, sich mit einer schönen Ansicht begnügt, höchstens mit zweien. Und um nicht die Mühe zu haben, von dieser schönen Partie etwas abfeilen zu müssen, um sie mit jenen sechs, die nicht so schön sind, in Übereinstimmung zu bringen, wird seine Statue arg vernachlässigt, und von zehn Betrachtern wird nicht einer dieselbe loben, wenn er sie, statt nur von einer Seite, von der sie sich zuerst zeigt, von allen Seiten betrachtet."

Noch ausführlicher behandelt er die Frage in seinen Trattati dell' oreficeria e della scultura. Diese programmatischen Forderungen an die Rundplastik sind so wichtig für die Entwicklung der kubischen Vorstellungen des Barocks, vor allem für das Verhältnis von Plastik und Raum — so wird sich auch langsam ein nicht leichtes Kapitel I rechtfertigen —, daß auch diese Stelle hier wiedergegeben sein mag:

111. Gaudenzio Ferrari, Kreuzigung. Varallo•

„Der Maler stellt nur eine der acht vornehmsten Ansichten dar, die der Bildhauer sämtlich bewältigen muß. Wenn dieser daher eine Figur, besonders eine nackte, arbeiten will, nimmt er Ton oder Wachs und stellt die Teile nach und nach auf, indem er mit der Vorderansicht beginnt. Da findet er nun manches zu überlegen, die Glieder zu erhöhen (man entdeckt, warum der Barock auf Muskelberge drängt!) und zu erniedrigen (Streckung der Form!), vorwärts und rückwärts zu wenden und zu biegen. Ist er nun mit der vorderen Ansicht zufrieden und betrachtet die Figur auch von der Seite, so findet er oft, daß sie weniger gefällig erscheint, weswegen er die erste feststehende Ansicht wieder ummodeln muß, um sie mit der zweiten in Übereinstimmung zu bringen. Und häufig kommt es vor, daß ihm jede Seite neue Schwierigkeiten entgegensetzt. Ja, man kann sagen, daß es nicht nur acht, sondern vierzig Ansichten gibt. Denn wenn er die Figur nur im geringsten wendet, so zeigt sich ein Muskel entweder zu sehr oder zu wenig und es ergeben sich größte Verschiedenheiten. Daher muß der Künstler von der Anmut der ersten Ansicht manches opfern, um Zusammenschluß von allen Seiten zu erlangen. Diese Schwierigkeiten sind so groß, daß man noch nie eine Figur gesehen hat, die sich gleich gut von allen Seiten ausnimmt.“ Damals hatte allerdings Giovanni da Bologna noch nicht seinen Sabinerinraub (Abb. 134—136) geschaffen.

Im klaren Stellen dieses für die Barockskulptur wichtigen Problems — sie hat es, desorientiert durch das Malerische, nicht restlos durchgeführt — liegt die gewaltige Bedeutung dieser Bronze Cellinis, die vollständig übersehen wird.

Perseus steht, in der Rechten das kurze geschwungene Schwert, in der erhobenen Linken am Schopf das Medusenhaupt haltend, das einer antiken tragisch feierlichen Maske gleicht, mit einem Fuß auf einem Kissen, mit dem anderen auf dem Körper der Überwundenen, die auf dem Kissen künstelnd zusammengefaltet ist. Alles das in Bronze. Der Marmorsockel, dessen zierlich reiche Ornamentik für Florenz vorbildlich wird und von Tacca weiter ausgebildet werden sollte, zeigt in vier Nischen Jupiter, Minerva, Merkur und Danae als Bronzefiguren. Die beiden letzten würden einem Giovanni da Bologna größte Ehre machen. Im Unterbau ist das Bronzerelief des Andromedaopfers eingelassen, das Original jetzt im Bargello.

Dieses Relief des Andromedaopfers (Abb. 110) ist wieder von außerordentlicher Bedeutung, weil es sich ein weiteres Barockproblem stellt. Es bezeichnet ebenfalls, wenn auch nicht ohne Vorläufer, einen Angelpunkt in der Stilgeschichte. Beziehungen zu den Reliefs Donatellos in S. Lorenzo fallen sofort auf: die jagenden Reiter im Hintergrund, Architekturmotive, die eine Stadt andeuten. Aus der Stadt strömt die Schaar der Wehklagenden und Jammernden, ihre psychologische Abstufung ist sehr reich. In der Mitte auf einer Klippe die nackte, Tänzerinschlanke Andromeda, sich um die Fessel biegend. Perseus zuckt links wie ein Blitz vom Himmel. Der leguanartige Basilisk zischt zu ihm empor. Im nächsten Augenblick saust der tödliche Schwerthieb. Mit rasender Schnelligkeit spielt sich dieser Kampf ab, ein Alter in der Volksmenge weist noch gegen den Himmel, wo im Zenith Perseus auftauchte: Parallele seines Armes und des einen Beines des Halbgottes, — und schon hat der Kampf begonnen. Andromeda im höchsten Relief in der Mitte, bogenartig konzentrierend umschließt die Szene sie. Nicht allein der Vortrag des

112. Antonio Begarelli, Klage um Christus. Modena
(Phot. Alinari)

oft dargestellten Ereignisses, das starke Herausarbeiten des Transitorischen macht das Relief zu einem Meisterwerk der Skulptur. Das Formale ist eine Offenbarung: in seinen künstlerischen Gesetzen und seinen künstlerischen Notwendigkeiten beweist sich in ihm das malerische Relief! Reliefgrund besteht, aber leicht gerauht wirkt er wie tiefe Atmosphäre. Fast frei gearbeitete plastische Formen stufen sich in die Tiefe ab bis zum zartesten rilievo schiacciato, wo die Formen in Unbestimmtheit malerisch verschwimmen. In ersten Ahnungen alles, aber doch bewußt verwendet. Wohl hatten auch ein Antonio Rosselino, ein Francesco di Giorgio eine Bildszene gestaltet (Schubring, Ital. Plastik des Quattrocento, Abb. 167, 253, 254), diese atmosphärische Tiefe haben sie nicht erreicht. Nur das Relief, das die Verwandtschaft mit der Malerei unterstreicht, vermag solche unbestimmten Tiefen zu geben, malerisch zu werden.

Ich fasse das Malerische wesentlich strenger und ausschließender, als es in der kunstwissenschaftlichen Begriffsbildung üblich ist. Licht und Schatten sind Mittel des Malerischen, aber selbst reichlich in der plastischen Durchbildung von Skulptur und Architektur verwandt, machen sie dieselbe noch nicht malerisch. Als Raumgebilde kommen beide ohne die Abstufungen von Hellem zu Dunklem überhaupt nicht zur Existenz, eine Anreicherung dieser Mittel kompliziert nur ihre Erscheinung, ohne ihre Modalität zu ändern. Das Kubisch-Formale, begrenzt durch reale Flächen, hat stets und immer als Wesenseigenschaft die Bestimmtheit der Existenz, und jede Bestimmtheit ist unmalerisch. Es ist die Gewißheit der Stereometrie, die der Ungewißheit schweifender Vorstellungen entgegensteht. Was akzessorisch erreichbar ist, hat Vittoria zu erreichen versucht (S. 117). Das Relief aber ist nicht nur kubisch. Es ebnet die faktische Plastik der Körper in die Fläche ein, es arbeitet ebenso bei der Darstellung von Kuben mit dem Positiv der Erhöhung, wie mit dem Negativ der Einritzung, die der strenge Klassiker als laxes Hinwerfen des plastischen Eindrucks verurteilt. Er erzwingt sich die Berechtigung, die Unfertigkeit des abbozzo als Endgültiges zu geben und die flüchtigen, unbestimmt ahnungsvollen Kneteindrücke des Modellierholzes oder Fingers auf nassem Ton als genügend für die Formanregung zu betrachten. Gewiß, ich weiß, ein Trubetzkoi, ein Medardo Rosso haben im 19. Jhh. bis zum äußersten dies Flüchtigformen für die Rundplastik übernommen und es gehörte die Enge des begrifflichen Theoretikers dazu, abzulehnen. Man braucht auch nicht die Alternative zu stellen: Skulptur oder Unskulptur, denn die Ausschließlichkeit der Begriffe läßt sich nicht auf das ihnen entschlüpfende Gebiet der Kunst übertragen. Doch bleibt sicher: der Barock geht nicht bis zu solcher Übersteigerung, der abbozzo ist nur Etappe gestaltender Vorstellungen, nur in der Fläche

113. Giovanni da Nola, Johannes. Neapel

des Reliefs erzwingt er sich sein Recht. Und so wird es vollkommen gleichgültig, wo die einstigen beiden Reliefebenen, zwischen denen sich die Plastik entwickelte, bleiben, ob der Grund an Stellen weiter zurückgetrieben wird, ob Teile nach vorn vorstoßen. Letzten Endes ist es aber auch hier ein Wachsen des kubischen Vorstellungsvermögen, das den Raum für das Relief erobert. Gleiche Entwicklung kann in der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts beobachtet werden, hier wie dort muß es einen Teil unserer Aufgabe ausmachen, die Entwicklung dieser kubischen Vorstellungen bis zu jenen Höhen zu verfolgen, die schwer verständlich sind und darum — barock heißen.

Von sicheren Werken Cellinis ist noch der etwas unterlebensgroße Gekreuzigte aus Marmor zu nennen, für sein eigenes Grab bestimmt und 1556 begonnen, nach seinem Tode von Francesco I. 1576 an Philipp II. von Spanien geschenkt, jetzt im Coro alto der Kirche des Escorial. Nach Abbildungen zu urteilen ist derselbe merkwürdig matt und unplastisch. 1550 entstand die Bronzebüste des Bindo Altoviti, die nach Boston entführt ist. Beide Werke kenne ich nicht aus eigener Anschauung. Dagegen möchte ich ein der Schule des Michelangelo zugewiesenes, im Vatikanischen Museum befindliches Relief „Cosimo I. vertreibt aus Pisa die Laster und führt die Tugenden ein", das die Pisaner kaum über den Verlust ihrer Selbständigkeit getröstet haben dürfte, der Werkstatt Cellinis zuweisen.

Im Charakter dem Cellini verwandt, hat sich Leone Leoni, aus Arezzo stammend und Vater des vollends in spanische Dienste übergetretenen Pompeo Leoni (S. 109), enger an Michelangelo angeschlossen, ohne daß man ihn als michelangelesken Manieristen bezeichnen könnte. Seine Arbeitskraft hat er vorzüglich dem mailändischen Hof geweiht. Im Mailänder Dom errichtete er das Wandgrab mit Bronzestatuen und Reliefs für die beiden Brüder des Medicipapstes Pius IV. 1560—62. Die Mittelstatue des Condottiere ist eine imposante Porträtfigur, die beiden allegorischen Frauenfiguren zu Seiten sind Heroinen aus dem Sybillengeschlecht der Sixtinadecke. Vielleicht haben gerade diese Bronzen die Bildnerkraft Prieurs (S. 149) gestärkt. Gleich würdig die sitzende Bronzefigur Vespasiano Gonzagas 1588 in der Chiesa dell' Incoronata zu Sabbioneta, nördlich Parma (vergl. Gazette des Beaux-Arts 1898) und die Statue Ferrante Gonzagas für Guastalla, begonnen 1559, Guss 1564, Aufstellung erst 1594 (Rassegna d' arte 1904). Als Porträtist Karls V. kam er mit Spanien in Berührung. Die überlebensgroße Bronzestatue des Kaisers mit abnehmbarer Rüstung im Museo del Prado zu Madrid wurde 1549—64 in Mailand ausgeführt. Die Inschrift „Leo. P. Pomp. F (ilius) Aret. F. 1564" nennt als Mitarbeiter Pompeo. Der Kaiser steht aufrecht, zu seinen Füßen windet sich in Fesseln der Kriegsdämon, ein ikonographisch bedeutsamer Gedanke. Ebenfalls in Madrid die Bronzestatue der Königin Isabella von Portugal, Marmorbüsten von Angehörigen des königlichen Hauses u. a., dann die Bronzebüste des Kaisers, als Unterbau eine männliche und eine weibliche Figur auf dem Reichsadler hockend. Eine Wiederholung davon im Hofmuseum zu Wien (Ilg, Jahrbuch der kh. Sammlungen des Kaiserhauses 1887). Adriaen de Vries verwandte eine ähnliche Sockelbildung für seine Büste Rudolfs II. Ein reich umrandetes Reliefbrustbild des Kaisers aus Bronze im Hofmuseum und im Louvre, signiert „Leo. P. Pompe. F. Aret. F." Pompeo Leoni baut das Atelier in Spanien aus, unterstützt von seinem Sohn Miguel Leoni und zieht für seine zahlreichen im Auftrage des Hofes ausgeführten Arbeiten weitere Kräfte aus Mailand herbei, unter diesen die beiden Trezzi, Onkel und Neffe. Cean Bermudez berichtet darüber.

Für die Entwicklung malerischer Momente darf nicht unbeachtet bleiben, welchen Einfluß die Schule von Lionardo da Vinci und Correggio, die Lombarden neben den Venezianern aus-

übten. Gaudenzio Ferrari versucht in der Capp. del Crocifisso zu Varallo 1523 Skulpturen aus Terrakotta und Stuck in ein malerisches Ambiente einzubinden (Abb. 111): man könnte schon gegenüber solchen Mischungen beider Künste von einer neuen Form des reliefmäßigen Sehens sprechen. Die Verwendung ganz naturalistischer Mittel wie flächserner Kopfhaare erinnert daran, daß das angezogene Wachsporträt in Italien lange heimisch war (S. M. delle Grazie bei Mantua), ehe die spanische Kunst mit diesen Mitteln zu wirken begann. Auch in Frankreich wurden noch beim Tod Heinrichs IV. angezogene Puppen mit dem Wachs- und getönten Terrakottaporträtkopf des Königs öffentlich ausgestellt. Als Reliefbilder sind auch die Gruppen Antonio Begarellis in Modena und benachbarten Städten Oberitaliens komponiert, durchweg aus Terrakotta mit dünner Stuckschicht überzogen, die meist weiß, eine natürliche Farbgebung und Vergoldung nur vorsichtig benutzt, teilweise aber schon die lichtsammelnde Politur kennt.

Begarellis erste, unter Einfluß Guido Mazzonis stehende Arbeiten in Modena fallen noch in die zwanziger Jahre. 1531 entsteht die Kreuzabnahme in S. Francesco in Modena, die bei allem naturalistischen Streben groß in ihrer Formgestaltung, stark im Ausdruck ist. Die Klage an der Leiche Christi in S. Pietro um 1546 (Abb. 112) ist bezeichnend für den eiligeren, im Plastischen aber immer noch raffaelisch mächtigen Stil seiner späteren Zeit. Die Glorie der Jungfrau mit den vier Heiligen in der gleichen Kirche 1553—56, von ihm nur begonnen, beendet von seinem Neffen Ludovico Begarelli, wird barocker in Massengefühl und Bewegung. Hier ist tatsächlich das Altarbild übertragen in die Skulptur, und die von Wolken und Engeln umquollene Mandorla der Madonna schwebt wie in unermeßlichem Äther. Seine Skulpturen haben deutlich die Beziehungen zu dem ihnen real oder auch nur illusionistisch zugestandenen Raum aufgenommen, gleichzeitig wächst der psychische Gehalt.

Süditalien mit dem Zentrum Neapel bleibt ganz in Renaissancetraditionen befangen, die gleiche Erscheinung wie in der Architektur auch in der Skulptur. Der führende Meister ist Giovanni Merliano da Nola in Neapel, der seine von Vasari angemerkte Schulung bei Michelangelo und Bandinelli nicht erkennen läßt. Größeren Einfluß scheint Jacopo Sansovino auf ihn gehabt zu haben. Spanische Beziehungen verrät sein Relief der Grablegung in S. M. delle Grazie, aus seiner Erregung spricht ein Geist, der dem Berruguetes Grablegung in S. Jeronimo zu Granada nicht unverwandt ist. Ähnlich die seitlichen Figuren am Altar der Madonna della Neve in S. Domenico maggiore 1536, wo auch die psychologisch scharf charakterisierte Johannesfigur (Abb. 113) von ihm steht. In seiner konservativen Schule machen sich französische Renaissanceeinflüsse geltend: Grabmal des Vizekönigs Pietro di Toledo 1570 in S. Giacomo maggiore zu Neapel.

Neuere Literatur: Eugène Plon, Benvenuto Cellini, Paris 1883—84. — Eugène Plon, Leone et Pompeo Leoni, Paris 1887. — Pittoni, Jacopo Sansovino, Venezia 1909. — B. Supino, L'arte di Benvenuto Cellini, Bologna 1910. — Corrado Ricci, Geschichte der Kunst in Norditalien, Stuttgart 1911. — Corwegh, Benvenuto Cellini, Leipzig 1912.

FRANKREICH.

Jene für die Entwicklung der französischen Architektur und Malerei so wichtige Schule von Fontainebleau, die von Italienern geführt die Renaissancebestrebungen gegen Mitte des 16. Jhhs. zentralisierte, hat sich auch auf die Skulptur ausgewirkt. Der Florentiner Giovanni Battista Rosso, „maistre conducteur d'ouvrages de stucq et de peinture", schmückte in den dreißiger Jahren mehrere Räume des Schlosses mit Stuckarbeiten, die mit bizarrer Ornamentik dekorative Figuren, Putti und sehr zart ausgearbeitete Reliefs verbinden. Francesco Primaticcio (Primatice), 1531 nach Frankreich berufen, ausgebildet in der Schule Giulio Romanos in Mantua, Maler, Architekt und Stukkator, übernahm 1541 nach dem Tode Rossos die Leitung der Schule und die weitere Ausschmückung des Schlosses mit dem Erfolg, daß die offizielle französische Kunst vollkommen in die Bahnen des italienischen Manierismus kam. Er erhält 1544 die

114. Schule Domenico Fiorentinos, Taufe. Troyes

Sinekure eines Abts von S. Martin in Troyes und wird 1559 Superintendant der königlichen Bauten. Seiner Verbindung mit Troyes ist die Entwicklung dieses zweiten Zentrums italienischer Kunst zu verdanken, an dem eine Zeitlang die Italiener Domenico Fiorentino del Barbiere und sein Schüler Francesco Gentile tätig sind. Der heilige Augustinus taufend, eine lebensgroße Gruppe von sechs Freifiguren, in der Kathedrale von Troyes 1549 (Abb. 114), Christus an der Säule in S. Nicolas sind dieser italienischen Schule zuzuweisen.

Der Franzose Pierre Bontemps, seit 1536 in Fontainebleau beschäftigt, eignet sich ganz diesen Stil der Raffaelloschule an. Die Reliefs der für das Herz Franz I. bestimmten Marmorurne und des dazugehörigen Sockels 1549 sind im Stil Rossos gehalten, ebenso das Ornamentwerk. In gleicher Zeit entstehen die Reliefs am Grabmal Franz I. ebendort. Von seinem Schüler François Marchand bewahrt der Louvre charakteristische Reliefs wie den Tod des Ananias; die Formensprache geht auf größere Mächtigkeit aus, Erinnerungen an die Fresken Michelangelos tauchen auf. Sporadische Werke beweisen die rettungslose Abhängigkeit der mondänen französischen Skulptur dieser Zeit von Italien. Daneben dann noch bis in späte Zeit Werke alter französischer Tradition. Die Grabfigur der Louise de Coligny (1589) in der Kirche von Thennellières (Aube) unterscheidet sich kaum von hundert Jahre älteren ikonischen Werken.

Neben diesen lebendigen Anregungen, die gelegentliche Reisen französischer Künstler nach Italien verstärken, prägt die Antike den konservativen Charakter der französischen Kunst aus. 1540—41 weilte Primaticcio in Rom, um für Franz I. Kunstwerke der italienischen Renaissance, vorzüglich aber auch Antiken oder wenigstens Abgüsse nach Antiken einzuhandeln. 133 Kisten brachte er nach Frankreich zurück, in diesen unter anderen die Gußformen des Laokoon, des Apolls von Belvedere, der ruhenden Ariadne, des Nils. Ausgüsse wurden zuerst in Fontainebleau aufgestellt. Man hat sich gegenüber Werken französischer Künstler dieser Vorbilder zu erinnern. Das Grabmal des Langey du Bellay 1557 in der Kathedrale von Le Mans ist eine Transposition der antiken Gruppe des Nils im Vatikan, selbst die Sphinx hat als Träger des Sarkophags Verwendung gefunden. Der Fries des Sarkophags dagegen nährt sich von mantegnesken Erinnerungen.

Dieser ganz aus Antike und italienischer Hochrenaissance Nahrung ziehenden französischen Skulptur gegenüber möchte es kühn erscheinen, sie im Rahmen einer Entwicklungsgeschichte der Barockskulptur zu berühren, wenn zum ersten nicht dieses konservative Festhalten charakteristisch auch für die französische Skulptur des 17. Jhhs. wäre, zum anderen nicht doch schon jetzt sich eine formale Anschauung herausbilden würde, von deren köstlicher Frische auch die spätere Zeit zehrt. Es kennzeichnet die französische Gesinnung, daß die Nymphen Goujons allezeit der Bewunderung sicher blieben, sich meines Wissens nie eine Kritik findet, die selbstbewußt konstatiert, daß ein späterer Meister diese Werke übertroffen habe, während doch in Italien

115. 116. Goujon, Quellnymphen. Paris

117. Goujon, Diana. Paris

Bernini seiner Zeit als der neue Michelangelo galt und damit höchstes Lob wie Umwertung ausgesprochen waren.

Gewinnt trotz solcher übermächtigen Nebenbuhler die französische Skulptur doch so rasch ihre besondere Haltung, so verdankt sie dies Jean Goujon, den die französische Kunstgeschichte als le chef et le fondateur de la sculpture moderne feiert, den schon seine Zeit als sculpteur et architecte de grand bruit bezeichnet (vgl. Lemonnier in Gazette des Beaux-Arts 1906) und mit dem in der französischen Skulptur die Herrschaft der großen künstlerischen Persönlichkeiten anhebt.

Geboren um 1510 wahrscheinlich in der Normandie, ist Goujons Tätigkeit urkundlich zuerst in Rouen nachweisbar. Die Frage, wie weit er an dem 1535 begonnenen Grabmal des Louis de Brézé in der Kathedrale von Rouen beteiligt ist, bleibt strittig. Palustre will ihm nur die ergreifende Figur des von Laken halb entblösten Toten zuweisen, Gonse das ganze Grabmal, v. Geymüller (Baukunst der Renaissance in Frankreich, Stuttgart 1898—01) ebenso. Ich vermag mich nach zweimaligem Besuch des Denkmals dieser Ansicht nicht anzuschließen, wenn ich auch die Mitarbeiterschaft Goujons für wahrscheinlich halte. Das Grabmal ist zu reif für einen Fünfundzwanzigjährigen. Wenn die Hypothese einer italienischen Wanderschaft zuträfe, die zur Erklärung herangezogen wird, so sucht man vergebens nach den Auswirkungen, die das Studium italienischer Kunst an ihrer Quelle unbedingt gezeitigt hätte. Nun ist an dem Grabmal bis 1544 gearbeitet worden, Goujon hatte inzwischen wahrscheinlich (?) mit der Ausführung des viel geringeren Auftrags auf die Holztüren von S. Maclou in Rouen begonnen und könnte darauf nach Ausscheiden eines älteren Künstlers das obere Geschoß des Wandgrabes den allgemeinen Richtlinien des älteren Entwurfs folgend vollendet haben. Zur Zeit der Aufstellung des Ganzen befand er sich bereits in Paris, wohin er sich 1543 gewandt hatte, beschäftigt mit den Bildhauerarbeiten am 1541 begonnenen Lettner von S. Germain l'Auxerrois, voll. 1544. Die beiden Paare Karyatiden am oberen Geschoß des Grabmals, die einen verwandten, doch durchaus unterscheidbaren Stil gegenüber den drei Skulpturen im unteren Geschoß des Grabmals zeigen — als Autor der Maria und der knienden Diana ist Quesnel genannt —, sind dagegen verwandt mit den Standfigürchen der älteren und der jüngeren Pforte von S. Maclou. In diesem Stil ist auch die obere Abschlußfigur des Grabmals gehalten, sie gleicht den thronenden Figuren am oberen Teil der jüngeren Pforte. Gewiß ist auch die Autorschaft Goujons für die Portale angezweifelt worden. Wenn mit Recht, so bliebe trotzdem das Ergebnis, daß hier in Rouen um 1540 ein Skulpturstil herrscht, von dem Goujon seinen Ausgang nimmt.

Dieser Rouener Bildhauerstil um 1540, der sich schließlich in Goujon kristallisiert, entwickelt vom Schönheitskanon der Raffaelloschule ausgehend ein besonderes Gefühl für gestreckte, dünngliedrige Formenbildung, wie sie gleichzeitig auch Primaticcio in seiner dekorativen und Cellini in seiner aus dieser Zeit stammenden Nymphe von Fontainebleau (Abb. 109) anstreben. Plastizität wird durch Agieren der Gliedmaßen, kontrapostische Schiebungen des Torso entwickelt, trotzdem aber nicht der gotisierend lineare Charakter, der sich besonders im Gewandstil ausspricht, aufgegeben. Und die Linie in ihrer vollen Melodie bei Entwicklung des Kubischen bewahrt zu haben, ist das Verdienst Goujons. Das Komponieren auf lineare Reize wird stets die Gefahr in sich schließen, das Kubische zu unterdrücken: die Entwicklung des byzantinischen Stils,

118. Goujon, Diana von Anet. Paris

der gotischen Skulptur beweisen es. Denn die Linienscharen tragen ihre rhythmische Gesetzlichkeit in sich, das Kubische aber zwingt selbstlose Linien hervor, um sich zu verdeutlichen. Das scheint mir das Wundersame in dem Werk Goujons: die Synthese von Gotik und Frühbarock, Bewahrung des Linienkonzerts und entschlossene Plastizität, ermöglicht nur dadurch, daß er die Gesetze seines Linienrhythmus auch durch die Körper strömen läßt und Bewegungen findet, die ebensoweit von materieller Zweckmäßigkeit wie von psychischem Ausdrucksverlangen entfernt sind. Der neue Anschauungsbegriff steht hier zum erstenmal ganz fest: es gibt eine dritte Bewegung, die weder Zweck noch Ausdruck ist, die ganz in der heiteren Kühle des Ornamental-Dekorativen sich auslebt. Das einsehen, heißt die französische Skulptur verstehen, heißt verstehen, warum sie gegenüber Deutschem und Spanischem leer erscheinen muß und matt gegenüber italienischer Wucht, warum sie so leicht theatralisch wirkt und so repräsentativ sein kann. Fast überflüssig, darauf zu verweisen, daß dieser Linienbewegungsstil Parallelen in der Antike hat, die Niobe der Uffizien, die Ariadne ihn ahnen und daß Goujon solche Werke kennen mußte. Diese Antiken wirken monoton gegenüber dem Konzert, das er dirigiert.

Nichts bezeichnender als die Art, wie Goujon in den Aposteln der 1543—44 gefertigten und 1545 bezahlten unterlebensgroßen Reliefs des Lettners für S. Germain l' Auxerrois, nach längeren Irrfahrten seit 1850 im Louvre (Abb. 119), Sybillen und Prophetenmotive der Sixtina und in dem Mittelstück der Grablegung Christi die Komposition Raffaellos in der Villa Borghese umwandelt. Im Nur-Umwandeln, darin allerdings zeigen sich Grenzen der französischen Kunst! Mitte der vierziger Jahre entstehen die Reliefs der Jahreszeiten am Hôtel Carnavalet in Paris, wo wir ihn wie am Lettner mit dem Architekten Lescot in Verbindung treffen, die vielleicht schon für

119. Goujon, Grablegung Christi und Evangelisten. Paris

das Brézégrabmal anzunehmen ist. 1545 ist er am Schloß Ecouen, 1548—53 am Schloß Anet, seit 1549 bis 1562 am Louvre beschäftigt. 1547—49 entstehen seine festlichsten Werke, die lebensgroßen Nymphen und Reliefs an der Loggia, die Lescot an einer Straßenecke in Paris gelegentlich des Einzugs Heinrichs II. am 16. Juni 1549 erbaute (Abb. 115, 116, 1788 übertragen von Poyet und Pajou auf die Fontaine des Innocents nächst den Halles in Paris, wobei die Zahl der Nymphen von fünf auf acht vermehrt wurde und die Reliefs, deren Originale der Louvre bewahrt, ersetzt wurden). Eine Verwandtschaft mit Stukkaturen Rossos in Fontainebleau ist nicht abzuleugnen, erhöht aber eher die Leistung Goujons. Das zeitgenössische Lob in einem Bericht über den Einzug faßt den Kern: „si artificiellement undoyans et refenduz qu'il n'est possible de l'exprimer en petit de parolles". Aus gleicher Zeit dürfte die bemalte Holzstatuette in der Sammlung Rey zu Paris (Abb. 117) stammen, eine vollkommene Verbindung von Antike, Gotik und Hochrenaissance. Für Schloß Anet entstand der Brunnen, dessen Mittelstück Diana mit dem Hirsch und ihren beiden Hunden (Abb. 118) abschloß, heute im Louvre. Kein Porträt der seltenen Frau Diana von Poitiers, der Witwe des Louis de Brézé, der Freundin Heinrichs II., der der 20 Jahre Älteren Macht und Kunst zu Füßen legte. Diana zählte damals über 50 Jahre, nicht einmal die Proportionen des Gesichts der Skulptur sind verwandt mit dem lieblich durchgeistigten Köpfchen der Stiftzeichnung der Grant Senechalle, die das Cabinet des Estampes in Paris bewahrt. Doch eine zarte, aufmerksame Symbolik. Auch hier die Verwandtschaft mit einem Bilde der Primaticcioschule in Fontainebleau auffallend, ebenso hat Cellini (Abb. 109) nachgewirkt. Die Formenstreckung ist beiden gemeinsam, aber Goujon siegt durch den unerhörten Rhythmus des Liniengefüges. Das lebensgroße Marmorbildwerk scheint auf den ersten Blick ganz reliefmäßig komponiert zu sein, doch beim Umschreiten erstarkt seine Plastik und — das Linienspiel klingt weiter. Dies alles erreicht ohne die stützenden Führungen des Gewandes, nur ein dünner Schleierrest bedeckt den Schoß der Nackten. Der Nicht-Bildhauer weiß in der Regel nicht, wie außerordentlich ideale Gewandung die Überführung einer Aktfigur in das Ornamental-Dekorative erleichtert und solcher Gegensatz zum Fleisch dieses in seiner Struktur verdeutlichen hilft. Der nasse, um die Tonskizze geworfene Lappen zaubert Überraschungen. — Mit der französischen Diana ist der französische Kanon geboren, der Einfluß Goujons reicht bis Ingres und noch über diesen hinaus. 1550 entstehen die von französischen Forschern stets überaus gepriesenen Karyatiden für die Musikantentribüne im Louvre nach einer von Lescot gelieferten Wachsskizze (!).

120. Germain Pilon, Grablegung Christi. Paris

Verfolgungen seines protestantischen Glaubens wegen ausgesetzt, weicht Goujon 1562 nach Italien aus. 1564 ist er in Bologna nachweisbar, 1568 wird er als verstorben bezeichnet.

Die Schule Bontemps und Goujons entwickelt das Kubische mit bewußtem Anstreben des Mächtigen unter Führung des Parisers Germain Pilon. Er hat gleichfalls noch die Er-

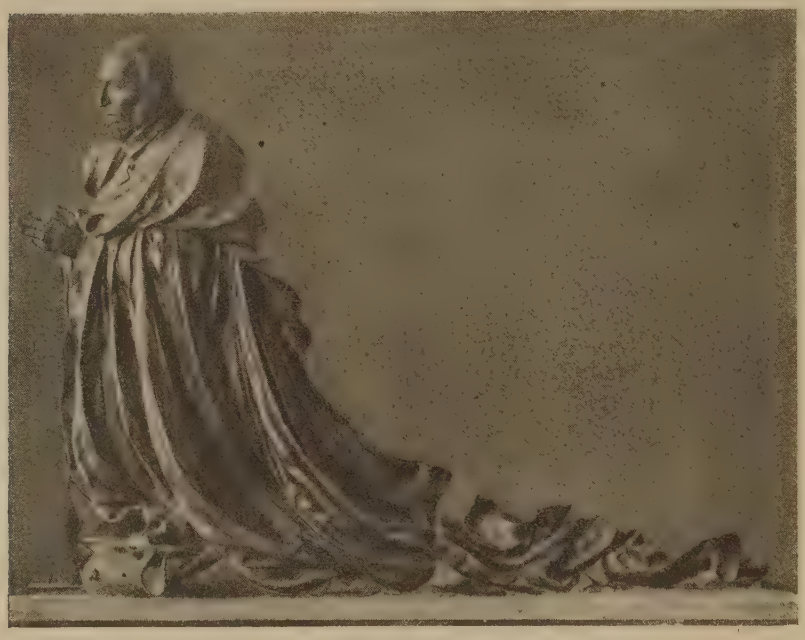
ziehung Fontainebleaus genossen und unselbständiger gegenüber diesen Eindrücken, fast noch furchtsam erscheint er in der gebundenen Gruppe der drei theologischen Tugenden aus Marmor im Louvre, schlechthin als Grazien bezeichnet, die mit dem Rücken gegeneinanderstehend die vergoldete Bronzeurne (modern) für die Herzen Heinrichs II. und Katharinas von Medici tragen. Der Sockel ist von Domenico Fiorentino, dem Meister von Troyes, gearbeitet. Die Gruppe wurde 1559 von der Königin nach einer Zeichnung Primaticcios bestellt, 1563 erhielt Pilon die Schlußzahlung für seine Arbeit. Die „Grazien" wirken gegenüber Goujon voller, auch die Struktur des Fleisches ist kompakter, molliger. Das Gefält dagegen schlägt wie naß und angeweht sich stauend hin und her, es treibt nicht auf, seine Faltengrade springen zuckend über die Fläche. Das Motiv der drei tragenden Frauen ist schon lange beliebt im italienischen Kunstgewerbe: so findet es sich, um ein Beispiel zu nennen, unter dem Lichtteller des großen Bronzeleuchters von Bresciano in S. M. della Salute zu Venedig.

121. Germain Pilon, Henry II. S. Denis

In die Zeit kurz vorher möchte ich den Kamin aus Château du Villeroy, jetzt im Louvre, setzen; die seitlichen Viktorien im Relief sind geradezu Kopien Fontainebleauer Figuren des Rosso mit den Mitteln Goujons. Bald darauf scheint das Relief der Fortitudo im Louvre entstanden zu sein. Eine weitere Stilstufe zeigen die Reliefs und Karyatiden aus der Eglise des Grands Augustins in Paris, ebenfalls im Louvre. Die Gewandung verliert das Kleinknitterige, einige hängende und ziehende Faltengrate übernehmen die Führung, die Körperstruktur wird fester und die Gesichtsbildung sucht das typisch Große.

1570 wird das Grabmal Heinrichs II. und Katharinas von Medici in S. Denis beendet, für das Primaticcio 1559 den Entwurf gegeben und die Künstler ausgewählt hatte. Unter einer großen Ädikula über rechteckigem Grundriß ruhen die Leichname des Königs und der Königin, aus Marmor gearbeitet. Den Sockel zieren Reliefs aus Marmor und Bronze. An den Ecken der Ädikula stehen vier weibliche Figuren aus Bronze. Auf der Ädikula knien König und Königin vor kleinen Pulten im Gebet. An diesem Grabmal treffen sich für die Bildhauerarbeiten gegen 1563 die Hauptmeister des damaligen Frankreichs: Domenico Fiorentino, Geronimo della Robbia, der Florentiner Ponzio (Maître Ponce), Antoine Jacquet, Germain Pilon. Da die beiden ersten 1565 und 1566 sterben, übernimmt Pilon die ihnen zugedachte Arbeit. Von ihm die Kniefiguren des Königs (Abb. 121), der Königin, wie die beiden halb entblößten Liegefiguren, zwei an Gewandstil und Haltung leicht erkennbare Eckfiguren, während Ponzio die beiden anderen modellierte. An den Reliefs arbeiten Lorenzo Naldini (Laurent Regnauldin) und Frémin Roussel. Das Ganze erst 1594 in der eigens dafür gebauten Chap. des Valois eingeweiht, die wegen Baufälligkeit 1719 abgetragen werden mußte.

In diesem Grabmal Heinrichs II. hat Pilon seinen großen monumentalen Stil gefunden. An plastischer Wucht übertrifft er einen Leone Leoni. Der Faltenwurf beschränkt sich auf wenige aber große Motive, die stark in den Raum vorgreifen und ihn tief in sich einbetten. Die agierenden Gliedmaßen halten sich am Körper, lassen nichts absprühen und weiten das Volumen. Die Liegefiguren sind in ihren nackten Teilen entschlossen realistisch modelliert. In den stehenden Frauenfiguren ist die Schüchternheit geschwunden, neben ihrer Mächtigkeit wirken gleichzeitige Arbeiten



122. Germain Pilon, René de Birague. Paris

Giovannis da Bologna in Italien herb und elegant. Jedoch ist die auffallende Bevorzugung der Bronze eine Ausstrahlung der Kunsttätigkeit am mediceischen Hofe zu Florenz, mit dem Katharina in enger Fühlung blieb. Als Gießer wird Bennoît Boucher erwähnt. Die Auswirkung dieses Denkmals werden wir noch kennen lernen (S. 177).

Das Modell einer Madonna in bemalter Terrakotta, für den Altar der Kapelle bestimmt, besitzt der Louvre; stilistisch damit in Verbindung zu bringen das Alabasterrelief Christus in Gethsemane. Ebendort das kleine und das große Modell eines hingestreckten Aktes, der als Studie des Leichnams Heinrichs II. gedient haben könnte. Das Bronzerelief der Grablegung aus S. Germain l'Auxerrois (Abb. 120), jetzt im Louvre, ist in deutlichem und lehrreichem Wetteifer mit der gleichen Arbeit Goujons (Abb. 119) entstanden. Goujon wirkt daneben plötzlich dünn und flach: erste Anzeichen des Barocks zeigen sich, die ornamental dekorative Bewegung wird teilweise überwunden durch malerische und psychische Funktionen. Erst nach und nach bemerkt man auch hier das siegende Spiel des Liniengewoges. Ähnlich stark im bewegten Ausdruck der „Franziskus in Ekstase" in S. Jean-S. François zu Paris aus Marmor. Dazu will die in den achtziger Jahren entstandene, ähnlich wie die Grazien zusammengebaute Gruppe der Vier Kardinaltugenden im Louvre, diesem großen Sammelbecken der Revolutionstrümmer, nicht recht passen. Doch hat die Holzgruppe den vergoldeten Stucküberzug verloren, der die Formen voller machte, ebenso verkürzt das Fehlen der Arme den Eindruck. Sie war bestimmt, das Reliquiar der S. Geneviève zu tragen.

Fünf Jahre vor seinem Tode 1585 vollendet Pilon als Fünfziger die für das Grabmal in S. Catherine bestimmte Bronze des René de Birague, Kanzlers von Frankreich (Abb. 122). Er zieht in ihr die Summe seiner Lebensarbeit und steigert sie zu klassisch großer Form. Die Psychologie dieses Porträts übertrifft noch Heinrich II., ja man kann ohne Übertreibung sagen, daß die französische Kunst nie wieder so phrasenlosen Mut besessen hat. Die technische Ausführung vorzüglich.

Die beiden Marmorbüsten Heinrichs II. und Karls IX. (irrtümlich als Heinrichs III. bezeichnet) im Louvre hat trotz der von französischen Forschern festgehaltenen Autorschaft Pilons die Hand dieses begnadeten Künstlers nie berührt. Sie sind nach Bronzeoriginalen kopiert, von denen die Büste Karls IX., dem Alter nach kurz vor seinem Tod 1574 entstanden, sich in der Wallace Collection in London befindet. Der Kopist machte aus dem Vierundzwanzigjährigen einen faden Vierziger. Gonse, der nicht mit Lobpreisungen seinem Landsmann gegenüber kargt und der mehr als einmal versichert, der Schönheit französischer Werke könne weder Italien noch Deutschland Ähnliches gegenüberstellen, beweist sein ästhetisches Urteilsvermögen, indem er diese beiden schlechten Stücke als Pilonbüsten in Kupfergravüren reproduziert. Eine sich in Pariser Privatbesitz befindende Bronzebüste Heinrichs II. ähnelt in Auffassung derjenigen der Wallace Collection.

Neuere Literatur: Léon Palustre, Germain Pilon, Gazette des Beaux-Arts, Paris 1894. — Raymond Koechlin et Marquet de Vasselot, La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale, Paris 1900. — Reginald Lister, Jean Goujon, London 1903. — G. Bapst, Notes sur Jean Goujon, Mémoires du Centenaire de la société des antiquités de France, 1904. — Paul Vitry, Jean Goujon, Paris 1909.

V. Die niederländischen Meister und ihr Einfluß.

NIEDERLANDE UND NORDDEUTSCHLAND.

Gleich entschlossene wie gewandte Übernahme italienischer Renaissanceanschauung durch die niederländische Malerei weist auch niederländischer Skulptur den Weg. Studienreisen nach Italien vertiefen die Wirkung und vermitteln die Bekanntschaft mit der italienischen Moderne, den Spätarbeiten Michelangelos, der Schule Raffaellos. Ein Michael Coxie ist um 1530 viele Jahre in Rom und eignet sich vollkommen den romanischen Stil an. Ende der dreißiger Jahre wieder in Mecheln, wird er der entschiedenste Vertreter des italienischen Manierismus in den Niederlanden. Gleichzeitig kehrt Lambert Lombard aus Italien nach Lüttich heim und wirkt durch Verbreitung seiner Kompositionen in Stichen ganz in die Breite. Der großzügig arbeitende Kupferstichverleger Hieronymus Cock, der in der Mitte des Jahrhunderts selbst in Italien war, vertreibt die italienisierenden Stiche Lombards und verwandter Meister. Bronzino, Parmigianino, den noch Carel van Mander seinen Landsleuten zur Nacheiferung empfiehlt, waren in den Niederlnaden fast ebenso bekannt wie in Italien. Für die Entwicklung gegen 1600 sind dann Hendrik Goltzius, Jacob Matham und Jan Saenredam von höchster Bedeutung: religiöse, mythologische und allegorische Kompositionen, die Formenskala von Dürer bis zu Primaticcio, Bildnis und Landschaft werden mit vollendeter technischer Bravour gestochen und dienen Malern wie Bildhauern als Vorlage. Nie wieder hat die Kunstgeschichte die Umstellung einer in mehr als einem Jahrhundert ausgeprägten Formvorstellung auf eine vollständig andere in so kurzer Zeit erlebt.

Als Coxie und Lombard aus Italien heimkehrten, besaßen die Niederlande bereits ein bedeutendes Werk der italienischen Renaissanceskulptur, das Grabmal Engelberts II. von Nassau und seiner Frau im Dom zu Breda. Der Graf, ein Freund Karls des Kühnen, Generalstatthalter der Niederlande, der durch seine Frau mit Kaiser Maximilian verwandt war, starb 1504. Sein Neffe Hendrik von Nassau, Feldherr Karls V., gestorben 1538, errichtete dem Ehepaar das Grabmal.

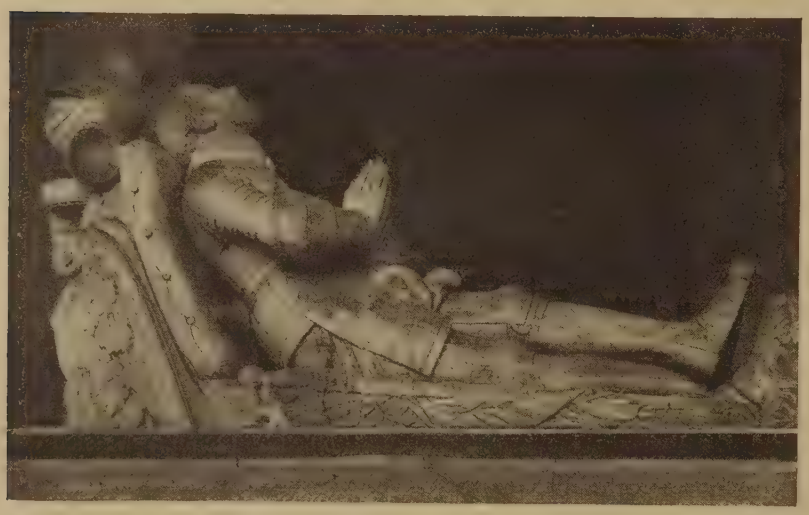
Auf einem niedrigen Sockel von schwarzem Marmor, der auf den Seiten ringsum mit weißen (ergänzten) Marmorwappen besetzt ist (größte Breite und Länge 2,20 : 2,68 m), ruhen ausgestreckt die lebensgroßen Alabasterfiguren der Toten, halb in Laken gehüllt, mit zusammengerollten Matten unter den Köpfen. An den Ecken knien drei gerüstete Männerfiguren und eine vierte, die man für einen Hieronymus halten würde, wenn sie nicht durch ein Zepter ebenfalls als Fürst charakterisiert wäre. Es dürfte sich mit allegorischer Beziehung um vier Feldherrn des Altertums handeln. Auf den Schultern tragen diese vier Eckfiguren eine flache monolithe Platte aus schwarzem Marmor, auf der Rüstungsstücke des Verstorbenen aus Alabaster liegen. Das Motiv der ruhenden Toten ist in seiner Auffassung französisch, kommt dann auch, besonders mit den untergeschobenen, gerollten Matten in England vor. Die Eckfiguren entstammen dem Vorstellungskreis der italienischen Renaissance. Das Detail ihrer Ausführung, die außerordentlich feinen Arabesken auf den Rüstungen, entnommen dem raffaelischen Ornamentschatz (Abb. 123), verraten den Italiener, die ziselierende und höhlende Technik, der sich der Alabaster willig bot, die an Bronzearbeit geschulte Vorstellung. Als Bildhauer ist ein Tommaso Vicentino (?) genannt worden. Den Meister, von dem keine Überlieferung spricht, möchte ich jedenfalls im oberitalienischen Kunstkreis suchen. Die Entstehung des Grabmals dürfte in die zwanziger Jahre zu setzen sein.

123. Italienisch-niederländischer Meister, Eckfigur vom Grabmal Engelberts II. Breda*

Obgleich dieses bedeutende Grabmal, das die Herrschaft der italienischen Kunst auch auf dem Gebiet der Skulptur beweist, keine direkte Einwirkung in den Niederlanden selbst ausgeübt hat, ist es doch auf die Schöpfungen niederländischer Bildhauer nicht ohne Einfluß geblieben. Das Grabdenkmal Kaiser Ludwigs in der Münchner Frauenkirche wiederholt ein Jahrhundert später den Gedanken in gewaltigeren Ausmessungen (vergl. S. 160 und Abb. 154). In England lehnt sich das Grabmal des Sir Francis Vere (Abb. 184) an dieses Vorbild an.

Der Niederländer, der sich zuerst als Bildhauer entschlossen auf den neuen Boden stellt, ist Jacques Dubroeucq aus Mons, Lehrer Giovannis da Bologna. Anfang der dreißiger Jahre war er in Italien und scheinbar längere Zeit in Rom. Andrea Sansovino scheint am stärksten auf ihn gewirkt zu haben. Für Arbeiten in S. Waltrudis zu Mons wird er zurückgerufen und ist hier 1535—50 im Dienst des Kapitels tätig. Sein im neuen Milieu leicht erkennbarer Stil gestattet, ihm verschiedene nicht signierte Arbeiten in Mons zuzuweisen (Abb. 125). Mit den Skulpturen an Andrea Sansovinos Grabmälern in S. M. del Popolo zu Rom verglichen, entbehren seine Figuren den tiefausholenden Linienrhythmus, das edelfreie Dasein, streben aber ebenso einem der Antike entlehnten allgemeinen Schönheitsideal zu. Wenn auch oft noch zaghaft und kleinlich im Einzelnen, entwickeln sie die plastische Auffassung nach ihrer kubisch-vollen, oft sogar allzu massiven Seite, wo dann allerdings jene freie Durcharbeitung Sansovinos besonders vermißt wird.

Von Dubroeucq führt die Entwicklung zu Cornelis II. de Vriendt gen. Floris, Architekt, Bildhauer und Entwerfer von Stichvorlagen. Sein Arbeitsgebiet erstreckt sich von Tournai bis nach Königsberg, wo das bescheidene Epitaph der Herzogin Dorothea im Dom 1549 sein frühestes Werk ist. Gleich darauf 1550—52 entsteht das Grabmal Friedrichs I. von Dänemark im Dom zu Schleswig, das den von ihm später auch auf Wandgräber übertragenen Typ festlegt: der zu einem Ruhelager umgewandelte Sarkophag, auf dem der Tote mit betend zusammengelegten Händen ruht—



124. Schule Cornelis II. Floris, Ennograbmal. Emden*

125. Jacques Dubroeucq, Caritas. Mons

126. Cornelis II. Floris, Caritas vom Grabmal Friedrichs I. Schleswig*

127. Niederländisch, Allegorie vom Moritzgrabmal. Freiberg i. S.*

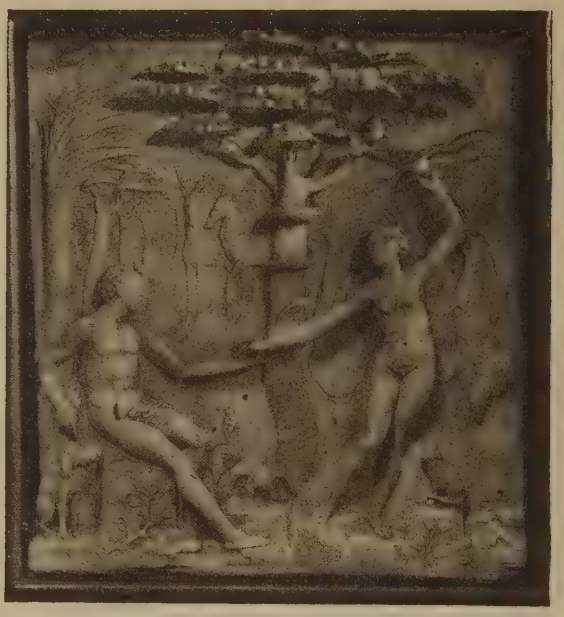
die geöffneten Augen lassen eher auf feierliche Meditation schließen —, erhebt sich auf einem Unterbau, den allegorische Figuren in karyatidenartiger Haltung umgeben. Für das Figürliche wird Alabaster, für das Architektonische schwarzer und farbiger Marmor verwendet. Ein Vergleich der Caritas (Abb. 126) mit derjenigen Dubroeucqs beweist Zusammenhang wie Fortschritt ins Freiere.

Einfacher, aber mit dem sehr bemerkenswerten Motiv der Lanzen haltenden Krieger als Träger der oberen Platte ist das Doppelgrab Merode in S. Dympne zu Gheel. Zwei große, für die Entwicklung des Stils überaus wichtige Wandgrabmale entstehen 1570 wieder im Königsberger Dom: das des Herzogs Albrecht von Preußen und das der Markgräfin Elisabeth im Chor, beide stark den von Floris herausgebildeten werkstattmäßigen Betrieb verratend. In Røskilde (Seeland) stellt er das 1568—75 gearbeitete Grabmal Christians III. in eine Pfeilerhalle, das Motiv knüpft an französische Vorbilder an und gewinnt Bedeutung für die nordischen Prunkgräber. Auf leichte französische Einflüsse weist auch in seinem Ornamentwerk die Verbindung italienischer mit französischer Grotteske hin. Sein letztes Werk ist der Lettner der Kathedrale von Tournai, dessen Reliefs charakteristisch für den malerischen niederländischen Reliefstil sind und denen man in den zahlreichen Epitaphien Norddeutschlands immer wieder zu begegnen glaubt. Das tertium comparationis ist die Graphik. Seine Stichfolgen, Grottesken, kunstgewerblichen Vorlagen haben für die Verbreitung des „Florisstils“ größte Bedeutung.

Das Grabmal des ostfriesischen Grafen Enno Cirksena, das die Witwe 1548 in der Großen Kirche von Emden errichten ließ, ist von Hedicke Floris abgesprochen worden. Er sucht den Meister im Kreise des Jacob Colijn. Dies mag für die prächtigen, leider sehr verwitterten hohen Schranken zutreffen, für die Liegefigur des Grafen (Abb. 124; Höhe mit Unterbau 2,62 m; Kopf erneuert, einiges in Gips ergänzt) kann ich mich dieser Ansicht nicht anschließen. Bis in Details der Meißelführung hinein finde ich soviel Verwandtschaft mit dem Schleswiger Grabmal, daß ich für diese Alabasterfigur an der Floriswerkstatt festhalten möchte.

Als schwächerer Nachahmer des Floris erweist sich Heinrich Hagaert an dem als Gesamtbau nicht uninteressanten Grabmal des Edo Wimken in Jever. Philipp Brandin aus Utrecht ist 1563—94 in Mecklenburg

128. Robert Coppens, Jonaswunder. Schwerin*



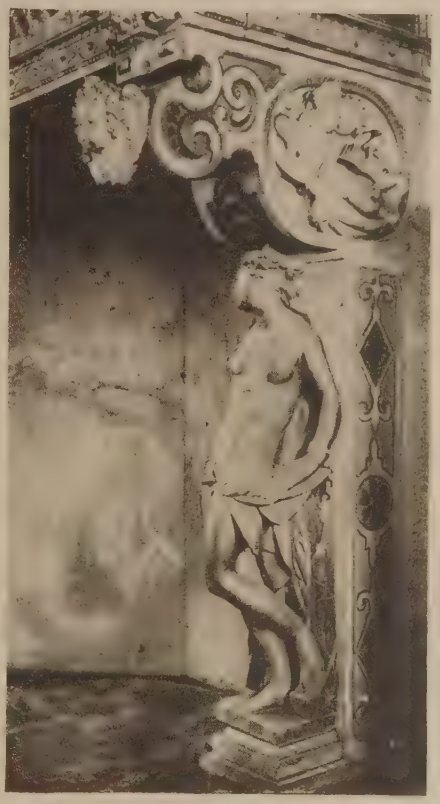
129. Robert Coppens, Sündenfall. Schwerin*

tätig und Schöpfer der Grabmale in Güstrow und Ribnitz. Eine größere Anzahl Epitaphien geht auf ihn und seine Werkstatt zurück. (Oscar Gehrig ist damit beschäftigt, Brandin und seine Schule monographisch als Promotionsarbeit des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Rostocks zu behandeln.) In Lübeck siedelt sich Robert Coppens aus Mecheln an. Zu urteilen nach seinem Doppelgrabmal für Christoph von Mecklenburg und Elisabeth von Schweden im Dom von Schwerin, datiert auf dem Betpult 1595, ist er ein feiner zarter Geist, der die Schönlinigkeit Raffaellos zu gewinnen bemüht ist. Die vier Alabasterreliefs, teilweise R. C. signiert, sind charakteristische Leistungen des malerischen niederländischen Reliefstils, der in diesem Fall Anleihen bei Jost Ammann macht (Abb. 128, 129; B : H 0,49 : 0,55 m). Die Alabasterreliefs des Fredenhagenzimmers in Lübeck 1573—85 sind dagegen niederländische Exportware vor seiner Zeit.

Wichtiger für die Verbreitung dieser Stilrichtung und für die Beurteilung des niederländischen Einflusses auf ganz Deutschland sind die großen Aufträge, die von gebürtigen Niederländern im Herzen Deutschlands ausgeführt werden. So das Moritzgrabmal 1558—63 in Freiberg i. S., dessen Gesamtplan die Brüder Gabriele und Benedetto Thola aus Brescia entwarfen, dessen reicher Skulpturenschmuck in Alabaster und auch Bronze von Anton van Zerroen aus Antwerpen geschaffen wurde. Mit seinen sitzenden allegorischen Frauengestalten am Sockel (Abb. 127, Füße ergänzt; Höhe 0,56 m), den ornamentalen Reliefs, der Schar uns von Floris her bekannter Krieger mit Schild und Lanze am Obergeschoß, mit den wappenhaltenden Putti am Abschluß um die in Anbetung knieende Figur des Kurfürsten ist dieser große Kastenbau ein Kompendium niederländischer Werkstattkunst. Andere Beispiele dieser unbekümmert geschäftigen Kunstindustrie sind die ähnlichen Sockelfiguren und Putti am Grabmal der Dorothea Ursula in der Stiftskirche zu Tübingen von Jellin; gleiche Krieger an einem Epitaph der Zisterzienserkirche in Doberan 1583, über dem Portal des Hauses Hundsgasse 25 in Danzig — sie würden aus allen Gegenden Deutschlands zusammengebracht ein stattliches Heer gleichmäßig disziplinierter und gleichmäßig ausgerüsteter Soldaten ergeben. In Schlesien macht sich seit der Mitte des Jahrhunderts niederländische Einwirkung bemerkbar. Im Chor der Stiftskirche zu Cassel errichten 1568—70 Elias Godefroy aus Cambrai und Adam Beaumont das mächtige Wandgrab Philipps des Großmütigen und seiner Frau: üppige Umwucherung des Triumphbogenmotivs mit teilweise hinreißend schönen Einzelheiten wie Justitia und Fortitudo auf dem

Dreieckgiebel. Am Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses taucht 1558 als Bildhauer Alexander Colijn aus Mecheln auf, der bald darauf 1563—65 die Reliefs mit Friedens- und Kampfszenen aus dem Leben des Kaisers am Grabmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck ausführt.

Der Reliefstil wirkt flach, hart und zeigt Colijn von keiner guten Seite. Die vier Virtutes auf dem Deckel des Kenotaphs trieb nach seinen Ende der sechziger Jahre gefertigten Modellen Hans Lendenstreich: erstmaliges Zusammenarbeiten eines Münchner Künstlers mit einem niederländischen Bildhauer. Ein frühbarocker Wind scheint hier durch die nur wenig älteren Virtutesfiguren von Freiberg i. S. (Abb. 127) gefahren. Ähnlich aufgeschreckt aus phlegmatischer Ruhe müssen sich unsere bekannten Krieger im lebhaftesten Getümmel auf dem Römerschlachtrelief des Wiener Hofmuseums wehren. In gleicher Zeit beginnt Colijn die Arbeit am 1589 vollendeten Grabmal Ferdinands I., seiner Frau Anna und Maximilians II. im Dom zu Prag. 1584—87 entsteht nach dem Wachsmodell des großen Hubert Gerhard in München das bedeutende Grabmal Hans Fuggers für Schloß Kirchheim, 1865 in die Ulrichskirche von Augsburg überführt. Die Liegefigur in Marmor, deren Kopf Gerhard arbeitete, ist in Colijnscher Art detailliert, aber in ihrer leichten Bewegung verrät sich ein anderer Geist: incipit vita nova!



130. Heidtrieter, Kaminfigur. Husum
(Phot. R. Haupt)

In den Niederlanden selbst zeigen die Passionsreliefs an der Rückwand des aus der Abtei de la Chambre stammenden Altars in S. Gudule zu Brüssel die Entwicklung zu einem duftig verblühenden Reliefstil. Das Sandin-Epitaph in der Barbarakirche von Breslau 1635, das am Ende einer langen Kette niederländischer Alabasterreliefs steht, ist ein spätes Beispiel dieser manieristischen Verfeinerung niederländischer Kunst. Diese kleinen Reliefs entstammen meistens Hausaltären und sind vielfach Importware.

Mit einem kurzen Wort sei noch des Auswirkens dieser niederländischen Renaissanceskulptur, die den Boden für anderen Samen gelockert hat, auf norddeutsche Künstler gedacht. Die stärksten Anregungen liegen auf kunstgewerblichem Gebiet. Neben die Vorlagen eines Floris und deutscher Stecher treten gegen Ausgang des 16. Jhhs. mit siegender Werbekraft die großen Stichfolgen von Hans Vredeman de Vries. Im Fredenhagenzimmer zu Lübeck folgt der Schnitzer Hans Drege willig dem gewiesenen Weg, ebendort in der Kriegsstube des Rathauses wandelt 1594—1608 Tönnies Evers die Kriegertypen in derbschlachtigere deutsche Recken ab. Kühn und kraus präsentieren sich dieselben 1616 im Innendekor des von Luder von Bentheim umgebauten Bremer Rathauses. Der Kieler Henni Heidtrieter könnte in seinem pompösen Kamin des Schlosses von Husum 1612—14 mit einem niederländischen Bildhauer verwechselt werden (Abb. 130). Für den Osten Deutschlands sei auf das folgende Kapitel verwiesen. In Bückeburg endlich müssen sich die Werke von Adriaen de Vries die krause Umgebung gefallen lassen, die die Formsprache eines Vredeman de Vries mit den Phantastereien Wendel Dietterlins zu vereinigen trachtet (vgl. Wackernagel, Baukunst des 17. und 18. Jhhs. in den germanischen Ländern), die gleichzeitig aber auch schon neue Elemente aus der Schule Giovannis da Bologna aufnimmt. Es genügt, die Tür im goldenen Saal des Schlosses zu nennen.

Neuere Literatur: Hermann Ehrenberg, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen, Leipzig-Berlin 1899. — Robert Hedicke, Cornelis Floris, Berlin 1913.

ITALIEN.

131. Giovanni da Bologna, Merkur. Florenz

Das große Talent, in dessen gewandte Hände die Erbschaft des Nordens und Südens gelegt wird, das unter der Sonne Italiens zu wundervoller Entfaltung kommt, ist der vom Kaiser geadelte Niederländer Giovanni da Bologna, in Douai um 1524 geboren, gestorben am 13. August 1608 in Florenz. Sein Werk ist Manifestation des niederländischen Eklektizismus für den Süden, Wertung italienischer Kunst durch den Norden. Im Brennpunkt seiner beglückenden Schöpferkraft sammelt sich für Dezennien alles Licht und strahlt über Italien, Deutschland und Frankreich aus. Zwischen Michelangelo und Bernini ist er Angelpunkt in der frühbarocken Skulptur.

Über die ersten dreißig Jahre seines Lebens erfährt man wenig, hingebungsvolle Biographen wie Michelangelo und Bernini hat er, abgesehen von der Vita bei Baldinucci (Notizie dei professori del disegno, Firenze 1681—1728), nicht gehabt. Mag sein, daß das Unproblematische seines Daseins nicht dazu reizte. Zwanzigjährig tritt er in die Werkstatt des Jacques Dubroeucq, des Jacopo Beuchs Borghinis (S. 134), in Mons ein und bleibt, bis ihn 1554 die übliche Studienreise als Begleiter des Cornelis Floris nach Italien und Rom führt. In Rom hat er von den Fresken Raffaellos nachhaltigste Einwirkung empfangen. 1556 ist er in Florenz, tritt alsbald in Beziehung zu Cosimo I de' Medici, der nach blutigem Krieg gegen Siena siegreich auf dem Gipfel seiner politischen Macht stand. Der junge Bildhauer beteiligt sich, wenn auch erfolglos, an der heiß ausgefochtenen Neptunbrunnenkonkurrenz für Piazza della signoria (S. 107) und erhält vielleicht auf diese Arbeiten hin August 1563 den Auftrag auf die Skulpturen der Fontana del Nettuno in Bologna, deren Entwurf der Palermitaner Tommaso Laurati gemacht hatte. Nach einer auf Mißverständnissen beruhenden Unterbrechung 1564—66 wird das Werk 1567 vollendet. Es stellt Neptun, dem Meere gebietend, auf hohem quadratischem, lebhaft konturierten Sockel dar. Modell des Neptuns im Museo civico von Bologna. An den Sockelecken sitzen unten Najaden, die aus gepreßten Brüsten Wasserstrahlen schießen lassen, während oben Putti mit Delphinen hocken. Als Material ist durchweg Bronze verwandt. Das Kind mit dem Fisch als Brunnenfigur ist bereits der Antike bekannt (Bronzeerot mit dem Delphin im Museo nazionale in Neapel), Verrocchio hatte 1476 seinen Knaben mit dem Delphin geschaffen, der 1555 im Hof des Pal. vecchio aufgestellt worden war, Giovanni da Bologna stabiliert den Putto wie die busenpressenden Najaden in der Kunst. Baldinucci (Notizie) notiert das Motiv zuerst bei Ammanati an einem Brunnen für den großherzoglichen Palast in Florenz: Cerere figurata per la terra, che premendosi le mammelle mandeva fuori quell' umido elemento, doch kommt es auf Bildern und Zeichnungen (Bellinis Skizzenbuch, London) zum Teil mit nachdrücklich erotischem Beigeschmack viel früher vor.

Höchstwahrscheinlich ist 1563 auch der auf dem Windhauch aufsteigende Merkur des Bargello (Abb. 131; Höhe 1,74 m) entstanden, der Mercurio di bronzo grande come un fanciullo di 15 anni Borghinis, von dem eine kleinere eigenhändige, J. B. signierte Wiederholung (Höhe 0,63 m) nach Wien geschenkt wurde und jetzt im Hofmuseum steht. Die Verbindung mit dem eilenden Hermes des Psychezyklus Raffaellos in der Farnesina zu Rom ist offensichtlich, weniger jedoch bemerkt, daß das Motiv des in der Diagonale steigenden Fluges genau dem Elias der Verklärung auf dem Berg Tabor, dem letzten Bild Raffaellos, entlehnt ist. Der Kopf zeigt jene den Ausdruck zurückdämmende klassische Schönheit, die der niederländische Manierismus anstrebte. — Das Stück ist von der Werkstatt des Meisters in kleinen Bronzereduktionen viele Male für den Handel wiederholt worden, es hat in Frankreich und Holland große Werke inspiriert. Am schönsten erscheint mir im Schwung seiner aufstrebenden

132. Giovanni da Bologna, Die Architektur. Florenz

133. Giovanni da Bologna-Francavilla, Caritas. Genua

Linien der 1579 an den Herzog von Parma geschenkte, jetzt im Museo nazionale in Neapel befindliche Merkur (Höhe 0,58 m), von dem sich gleichfalls Wiederholungen in anderen europäischen Sammlungen finden, eine besonders treffliche im Museo Marciano zu Venedig.

In der Pause während der Arbeit am Brunnen in Bologna ist auch die berühmteste Originalkleinbronze des Meisters entstanden, 1565 an Maximilian II. nach Wien gesandt, jetzt im Hofmuseum: Venus, den linken Fuß auf einen dreieckigen Sockel stellend, die linke Brust trocknend, während die Rechte das über die Schenkel gleitende Badetuch faßt (Höhe 0,25 m). Zahlreiche Nachbildungen sind nach diesem Werkchen entstanden, nicht nur in der Bolognaschule, sondern auch im Norden aus Buchsbaum und Elfenbein. Das Wiener Exemplar trägt die Signatur am Sockel: Joannes Bologna Belga. Es ist eine Phantasie über die Galathea Raffaellos.

1567—68 entsteht, bereits unter lebhafter Anteilnahme des Florentiner Volks — bei einem Werk des politischen Eigenlobes recht verständlich — die Virtù che opprime il Vizio, eine Allegorie auf das mediceische Florenz, das das lasterhafte Pisa niederwürgt (Abb. 77), gedacht als Gegenstück des Erossieges von Michelangelo (Abb. 78, 79). Uns interessiert, anknüpfend an die Ausführungen gelegentlich der Perseusstatue Cellinis (S. 120) die Umwandlung, die unter Leitung fließend durchgleitender Linien das Rundgeschlossen-Kubische unter genauer Ausnutzung des Marmorblockes erzwingt, die Herabminderung des psychischen Ausdrucks auf ein Minimum, die Erfassung der zwecksetzenden Bewegung als dekorativer Rhythmus. Im gleichen Geist entstanden die Allegorie der Architektur im Bargello (Abb. 132), kaum ganz eigenhändig, als Vorbild von den Kleinbronzen begierig aufgegriffen.

In den nächsten Jahren folgen einige Arbeiten für florentinische Villen. Man hört von den uccelli in Ton,

also Terrakottavögeln, von denen sich Bronzenachbildungen im Bargello u. a. a. O. finden. 1576 ist nach mehrjähriger Arbeit die Fontana dell' Oceano auf dem isolotto der Giardini Boboli aufgestellt: eine breitausladende flache Granitschale auf rundem Stamm, aus deren Mitte sich der von der Figur des Ozeans (Original im Bargello) gekrönte kurze Brunnenstock erhebt. Um ihn herum sitzen die Stromgötter Nil, Euphrat und Ganges. Der Schaft des Stocks ist mit auf gewölbter Fläche gearbeiteten Reliefs geschmückt, die sehr unter Einwirkung des Wassers gelitten haben. Nach Baldinucci (Notizie) geht der Gedanke auf den Großherzog selbst zurück, so erklärt sich das etwas Zwanghafte der Komposition. Dargestellt sind in den Reliefs der Triumph des Neptun, hier der blasende Triton und die Rückenfigur der Najade dem Triumph der Galathea Raffaellos in der Farnesina entnommen, der Raub der Europa, Venus Anadyomene auf der Muschel. Die Ströme, die ein Bernini nicht ganz ein Jahrhundert später mit naturalistischer Wucht durchdringen sollte, sind nach den Sklaven Michelangelos an der Sixtinadecke konzipiert. Am Ausguß ihrer Vasen ein Funke nordischer Ornamentphantastik, wie er sich humorvoller noch an dem Teufel als Fackelhalter des Pal. Vecchietti, jetzt im Bargello, ausspricht. Die übrigen Skulpturen des isolotto sind Werkstattarbeiten. Material durchweg Marmor, dem Bologna sonst gern aus dem Wege ging, Baldinucci konstatiert sein Versagen diesem mühevolleren Material gegenüber. Ein Schreiben des urbinatischen Agenten Fortuna an seinen herzoglichen Auftraggeber von 1581 teilt den Grund dieser Abneigung mit: bei seinen zahlreichen Arbeiten muß der Meister in der Regel die Ausführung Schülern überlassen, der Guß dagegen seiner Tonmodelle gibt die Feinheiten der Durcharbeitung wieder. In dem Schreiben werden auch von ihm gefertigte Zeichnungsvorlagen für Skulpturen seiner Schüler erwähnt: ein Arbeitsbetrieb also wie später auch unter Bernini, der für den ganzen, nach Bildern erzogenen Kreis der niederländischen Bildhauer typisch auch von Hubert Gerhard, Adriaen de Vries und anderen gewandt befolgt wird.

Man hüte sich vor normativer Ästhetik entspringender Kritik. Die Bilder sind in dieser Zeit plastisch durchgedacht und die ganz allgemeine Fähigkeit der Bildhauer, nach einem Flächenbild ins Rundplastische zu transponieren, legt für ihre Vorstellungskraft ein ebenso gutes Zeugnis ab wie für den jungen Michelangelo (S. 15 ff.). Borghini (Riposo S. 146) verlangt, daß der Bildhauer zuerst zeichnet, dann Reliefs arbeitet, um endlich zur Rundplastik überzugehen. Und Lomazzo (Trattato, Libro VI, Kap. 18) erklärt, die arte plastica del fare le figure di tutto rilievo, die als erste Kunst aufgetreten sei, wäre madre della scultura, sorella della pittura. Der Durchschnitt der Formvorstellungskraft hat sich bedeutend entwickelt. Diese Entwicklung und Komplizierung des künstlerischen Formvorstellens, dem wir erst in den letzten Jahren besser nachzudenken gelernt haben, damit zu einer Wendung des kunstgeschichtlichen Urteils gelangend, charakterisiert den Barock.

Es folgt der aus einem Felsen Ende der siebziger Jahre herausgearbeitete Appennino der Villa Medicea, jetzt Demidoff, in Pratolino, dessen Idee auf Michelangelo zurückgeht — mehr als Idee und Skizze hat zu dieser 32 m hohen Gartenskulptur auch Bologna nicht gegeben. Zu wünschen wäre, wie schon einmal ausgesprochen, daß der Entwicklung der barocken Gartenskulptur, an deren Motiven der Hellenismus nicht unbeteiligt ist, eine geschlossene Sonderstudie gewidmet würde. In liebenswürdig drolliger Weise würde sie das leicht etwas repräsentativ geratende Bild der Barockskulptur ergänzen.

Aufträge von außerhalb, die die Approbation des Großherzogs nötig machen, mehren sich. Nicht jeder ist mit einer Kleinbronze abzufinden. Die drei Marmorfiguren in S. Martina zu Lucca 1577—79 sind etwas fade geraten. Einer Kunst, die sich in der Süßigkeit des Frauenakts ausschwelgte, lag nicht recht ein Christustyp. Trotzdem hat Giovanni da Bologna 1594 mit dem Kruzifix in München (S. 160) den für den Barock vorbildlichen Typ geprägt: etwas weichlich, aber ausdrucksvoll und schön bewegt. Ähnlich der Kruzifixus in seiner eigenen Kapelle in SS. Annunziata zu Florenz 1599. Wie denn auch leicht zu bemerken ist, daß die Porträtdarstellung schwach ist. Das Rembrandtische fehlte diesem italienisierten Nordländer vollkommen.

Die sechs Bronzefiguren für die Capp. Grimaldi in der abgebrochenen Chiesa dei Francescani di Castelletto von Genua, jetzt in der Universität, drei christliche Tugenden, Fortitudo, Justitia, Scientia, dazu sieben Bronzereliefs sind von ihm nur inspiriert. Wenige Wochen weilte er 1579 in Genua und betraute mit der Ausführung seinen Schüler Pietro Francavilla. Interessant sind sie als Fortbildung des heimischen Motivs der Caritas (Abb. 133), als Vorbilder für den Stil Barthélemy Prieurs (Abb. 145). In den achtziger Jahren wird die Ausschmückung der Capp. di S. Antonio in S. Marco zu Florenz mit Hilfe Francavillas ausgeführt. Die Werkstatt blüht jetzt. Zahllose Kleinbronzen, in oft wieder benutzten und auch nach des Meisters Tode nicht bei Seite gelegten Formen gegossen, gehen als begehrte Sammlerstücke in alle Welt hinaus. Die Haupt-

134—136. Giovanni da Bologna, Sabinerinraub. Florenz

typen bei Baldinucci aufgezählt. Rudolf II. empfindet kindliche Glückseligkeit, als er endlich ein allegorisches Relief, das sich heute im Hofmuseum befindet, in Händen hält. Vgl. die von Venturi im Repertorium für Kunstwissenschaft 1885 publizierten dispacci der Gesandten Rizzi und Manzuolo, in denen mehrfach die Vorliebe des Kaisers für sinnlich-erotische Motive betont wird. Der Herzog von Parma und der von Urbino führen mit dem Künstler umfangreiche Korrespondenzen, endlich erhält ersterer 1579 drei Statuetten, eine Femina, den erwähnten Mercurio und einen Mädchenraub, jetzt im Hofmuseum zu Wien (Abb. bei J. v. Schlosser, Werke der Kleinkunst, Wien 1910).

Dieser gegen 1579 modellierte Mädchenraub wird für ihn wie für seine Schule von allergrößter Bedeutung. In Weiterentwicklung des Gedankens entsteht zu Beginn der achtziger Jahre der sogenannte Sabinerinraub aus weißem Marmor (Abb. 134—136: überlebensgroß), der am 14. Januar 1583 unter einem Bogen der Loggia de' Lanzi an Piazza della signoria zu Florenz enthüllt wird und den eine Hochflut bewundernder Gedichte feiern. Der Meister stand damals Ende der Fünfziger im Zenit seiner Schaffenskraft (vgl. Gaye, Carteggio III, 522).

Von größtem Interesse ist hier der Entwicklungsprozeß der künstlerischen Vorstellung. Nach Aussagen zeitgenössischer Briefe hat auch Bologna vor Aufbau des Modells gezeichnet und sich in Zeichnungen Klarheit zu verschaffen gesucht. Für den Tragenden im Sabinerinraub ist uns sogar durch Baldinucci (Notizie) der Name des Modells überliefert worden, nach dem er studi (Zeichnungen) und modelli (Tonskizzen) machte: der fast zwei Meter große Bartolommeo Ginori. Als erstes Ergebnis der Entwicklungsreihe entstand der Mädchenraub: ein starker Mann, der ein sich sträubendes, eben erblühtes Weib hoch auf der Schulter davonträgt. Sein rechter Arm greift um ihren Rücken, die Hand packt ihre rechte Schulter, der linke Arm greift unter ihrem linken Schenkel hindurch und preßt ihr Becken an sich. Die Arme des aufklagenden Mädchens sind Hilfe

heischend ausgebreitet, der rechte hoch emporgestreckt. Die Gruppe baut sich in gebrochenen Linien empor, sie ist auf eine Hauptansicht berechnet. Bewegung nach oben, überführt aus einem männlichen in einen weiblichen Körper, die sich umeinander winden, und gleichzeitig Voranschreiten des Mannes, das ist das künstlerische Motiv. Nur auf dieses hin will die Gruppe angesehen werden. Der Bildhauer schreibt darüber an den Herzog 1579: „le due predette figure che possono inferire il rapto d' Elena, e forse di Proserpina, o d' una delle Sabine; eletto per dar campo alla sagezza et studio dell' arte." Diese Formvorstellung wird nun entwickelt auf Bewegung nach oben zu unter Vernachlässigung des Voranschreitens, doch — und das ist das eminent Bedeutende der Gruppe — unter Zielsetzung einer rundplastischen Form. Diese verlangt Anregungen in den Formeinzelheiten, die das Auge von der Flächenansicht ablenken und um die Gruppe herumziehen. Formabschnitte der Beine, Arme des Torso werden daher nicht reliefmäßig in einer Ebene ausgebreitet, sondern durchlaufen in schneller Abfolge gegeneinander geneigte Ebenen. Verbindet sich diese rundplastische Form mit der Bewegung nach oben, einer Bewegung, die Bologna gemäß seiner bisherigen Entwicklung und aus dem raffaelisch-parmigianesken Schönheitskanon heraus als eine durchgehende fassen muß, so ergibt sich für die Gruppe ein schraubendes Aufwärtsdrehen, die forma serpentinata. In vollkommener Durchführung gegen alle Ansichten ringsum, in unlöslichem Zusammenschmelzen aller „vierzig Ansichten" Cellinis (S. 122) stellt sich beglückend das künstlerische Ergebnis dieses Mädchenraubes dar, den die Mitwelt den Sabinerinraub taufte. Man mag diese Gruppe von allen Seiten betrachten: allenthalben der gleiche schraubig schwingende Aufbau der Linien und Flächen, wie ihn die durch die Aufstellung festgelegte Hauptansicht gegen die Piazza zeigt. Bologna hat auch für diese große Gruppe eine Namengebung abgelehnt (vgl. Borghini, Riposo S. 72), damit ausdrückend, wie ausschließlich es ihm auf den l'art pour l'art-Standpunkt ankommt; daß er dies kann und Enthusiasmus erweckt, stellt dem Florentiner Volk ein fürstliches Zeugnis aus. Damit aber wird gleichzeitig eine Inhaltlosigkeit angestrebt, die dicht an psychische Ausdruckslosigkeit grenzt, die Zusammenstellung dreier physischer Zustände: manchevole vecchiezza, robusta gioventù, delicatezza feminile bleibt etwas Äußerliches.

Die Gruppe hat als neues Kompositionselement den zwischen den Füßen des Mädchenräubers sich angstvoll Duckenden aufgenommen, den Gesicht und Falten des Bauchs als dem Greisenalter nahestehend kennzeichnen. Verständlich, daß die Jugendliche sich nur noch zur Wahrung der Decenz dem Publikum gegenüber etwas theatralisch gegen ihren schönen Räuber wehrt, ihre klagende Maske dem Laokoon entleihend. In der Gesamtkomposition begleitet der Männertorso, im rechten Winkel abgedreht, den Torso des Mädchens und bereitet ihre Linien vor: sein Oberkörper ist annähernd parallel zu einer Seite, der des Mädchens zur benachbarten Seite, der des Geduckten zur entgegengesetzten Seite der quadratischen Basis eingestellt. Technisch dient der Geduckte als Stütze des Tragenden. Dieser eilt nicht mehr davon, hält siegreich im Schreiten fast inne. Die Hände greifen im Gegensinn doch ähnlich wie an der Bronze, aus dem Packen ist ein liebendes Ansichpressen geworden. Mit geschlossenen Schenkeln ringt sich — fast möchte man sagen: schwebt — das Mädchen schmiegsamer als in der Bronze empor. Der Bau des Ganzen hält sich bis auf die im unteren Teil leicht übergreifenden Partien des Geduckten vollständig in dem vom Sockel vorgezeichneten Prisma. Kleinbronzen nach dieser Gruppe, die der Bargello und das Hofmuseum besitzen, lockern wieder in kühnerem statischen Bau das Gefüge, wie es die ältere Bronze tat.

Bei einem für die Entwicklung der Barockskulptur so wichtigen Motiv wird man nach ersten Anregungen fragen. Die Raptusdarstellung ist schon ähnlich der hellenistischen Kunst bekannt — Gruppe des Meerkentauren und der Najade im Museo Vaticano, gefunden allerdings erst unter Pius VI. — und auf antiken Reliefs nicht selten. Lomazzo (Trattato, Libro VI, Kap. 31) erwähnt die Darstellung eines rapimento di Plutone e Prozerpina des Gaudenzio Ferrari, die nach Frankreich gelangte und der Beschreibung nach dem Mädchenraub nicht unähnlich war. Das Durchkriechen zwischen den Füßen des Siegers hatte Michelangelo in seinem Modell für die Herkules und Kakus-Gruppe gegeben, die später bei Bandinelli bestellt wurde. Nach Michelangelos kleinem Tonmodell sind verschiedene Kleinbronzen wie die im Kaiser-Friedrich-Museum entstanden, Daniele da Volterra hatte das Motiv im Bilde des bethlehemitischen Kindermordes (Abb. 86) verwandt.

Am Sockel das Bronzerelief des Sabinerinraubes (Abb. 137), das die obere Gruppe doch genauer tituliert, wie zu wünschen Bologna sich den Anschein gab. In einer Ebene konnte mit größerer Leichtigkeit alles auf jene kurvenrollenden Bewegungen eingestellt werden, wobei zu guter Letzt völlige Hingabe an eine ornamental-dekorative Bewegung unausbleiblich ist. Das Relief ist abgestuft vom Heraustreten freier Körperteile bis zu ganz zarten Andeutungen des Grundes, dessen Tiefenwirkung durch die perspektivische Linienführung der Baulichkeiten gegen einen seitlich verschobenen Verschwindungspunkt — an den Reliefs des Cosimodenkmals später auch der Landschaft — unterstützt wird. Doch wäre es unrichtig, mit Frau Tietze-Conrat (Artikel in Thiemes Künstlerlexikon 1910) diesen Reliefstil als „etwas durchaus Neues" zu bezeichnen: Cellini hatte bereits dreißig Jahre

137. Giovanni da Bologna, Sabinerinraub. Florenz

vorher ähnlich und sogar besser disponiert und die Niederländer hatten diesen malerischen Reliefstil bereits ausgebildet, ehe Bologna in die Geschichte der Kunst eintrat. In bezug auf Motiv, Rhythmik und Füllung des Reliefs sind freie Entlehnungen aus Raffaellos Malereien und besonders aus dem Bilde des Volterraners (Abb. 86) leicht nachweisbar. Die Auswirkung dieses Reliefs ist jedoch sehr stark. Adriaen de Vries entlehnt ihm eine Gruppe (Abb. 171), arbeitet in dem kleinen Silberrelief des Kaiser-Friedrich-Museums (Katalog von Vöge Nr. 838) noch 1620 eine Art Paraphrase (vgl. F. Goldschmidt, Amtl. Berichte der Kgl. Kunstsammlungen XXXVIII), und ist durch diesen Spätstil Bolognas stark beeinflußt.

Anfang der achtziger Jahre ist auch das reizende Brünnlein der Giardini Boboli (Taf. V) entstanden: Venus ein wenig furchtsam, aber doch hoheitsvoll in der Mitte einer Schale stehend, über deren Rand angeklammerte freche Faune Wasser speien.

Die Aufträge, sogar sehr bedeutende Aufträge, lassen im Alter nicht nach, wohl aber die Kräfte. Man hat sich den in den Sechziger stehenden Künstler jetzt als Werkstättenleiter zu denken, der anregt und überarbeitet, in dessen Werken sich aber mehr und mehr Schülerhände geltend machen. So schon im Reiterstandbild Cosimos I. auf Piazza della signoria, das die Reihe der Skulpturen am Pal. vecchio in den freien Raum fortsetzt und den unregelmäßigen, rückliegenden Platzteil wegschneidet. (Ein Grundriß dieser und anderer Platzanlagen mit Denkmälern in meinem „Platz und Monument“ 2. Aufl. 1912.) Das Modell entstand 1587—91 unter Beratung des Malers Lodovico Cigoli, der Zeichnungen fertigte, Enthüllung unter großem Pomp 1594. Der Bronzebozzetto eines antik geharnischten Reiters im Bargello, angeblich Cosimo I, steht mit diesen Reitermonumenten nur in flüchtigstem Zusammenhang. Die Reliefs erst einige Jahre später gearbeitet. Die Marmorstatue Ferdinands I. in Arezzo führt bis 1594 Pietro Francavilla nach Bolognas Entwurf aus, zwei Jahre später derselbe die Marmorstatue Cosimos I. in Pisa. Benutzt schon der Sabinerinraub als Vorstudie eine Bronze, so möchte ich ein gleiches Verhältnis auch für den mit Unterstützung Pietro Francavillas in Marmor ausgeführten Kampf des Herkules mit dem Kentauren 1599 in der Loggia de' Lanzi annehmen. Eine Serie von zwölf Herkulestaten in Silber von der Hand Bolognas wird 1581 als im Besitz des Großherzogs befindlich aufgeführt, einiges davon in Bronzenachbildungen erhalten. Ein solches Vorbild, keine Wiederholung, möchte ich in der Bronze des Kaiser-Friedrich-Museums sehen, während eine Wiederholung nach dem Marmor das Hofmuseum in Wien besitzt.

1601 wird unter Leitung des Meisters mit den Arbeiten am Reiterdenkmal Ferdinands I. für Piazza SS. Annunziata begonnen, 1603 das Pferd, 1605 die Reiterfigur gegossen, Vollendung 1608 durch Pietro Tacca; 1604 beginnt er das Reiterdenkmal Heinrichs IV. für den Pont neuf in Paris, ebenfalls von Tacca vollendet 1611 und 1615 (nicht 1614) in Paris eintreffend (Original 1792 zerstört). Der Entwurf, den wieder Cigoli lieferte, hat sich

in der Handzeichensammlung der Uffici erhalten, am Sockel erscheinen vier gefesselte Sklaven, wie sie später Francesco Bordoni (S. 149) hinzufügte. Auch der Entwurf für Taccas Reiterdenkmal Philipps III. in Madrid ist noch unter Augen Giovannis da Bologna 1606 begonnen.

Unter seinen Schülern nennt Baldinucci (Notizie de' professori del disegno) Francesco Piccardi, Pietro Francavilla, Anzirevelle Tedesco (Hans Reichel), Adriano Fiammingo (Adriaen de Vries), Antonio Susini, der den schwunghaftesten Vertrieb von Kleinbronzen einrichtet, Gaspa rri und Francesco della Bella, dieser Vater des Kupferstechers Stefano della Bella, Pietro Tacca.

Diese gedrängte Darlegung des Entwicklungsganges Giovannis da Bologna hat das eingangs summarisch ausgesprochene Urteil bestätigt. Ihm eignet etwas Raffaelisches: das überleichte Aufnehmen aller Anregungen und ihr Verarbeiten in den eigenen Stil, die mühelos glückliche Erfüllung des Schönheitsideals seiner Zeit, die weithin ausströmende Wirkung seiner Kunstanschauung. Er bringt die Tradition des niederländischen Manierismus und Eklektizismus bis zu Einzelheiten der technischen Behandlung nach Italien mit. An der Quelle, vor den Werken Raffaellos und Michelangelos, vertiefen sich diese ersten Erlebnisse. Der Triumph Galatheas in der Farnesina wirkt lange nach. In Florenz ist es Cellini, der gerade im Ruhme seines größten Werks stehend ihn nachhaltig beeinflußt. Die Bronzefigürchen am Sockel des Perseus (S. 122), insonderheit Hermes und Danae, sind in Technik und Haltung Vorstufen der ersten Kleinbronzen Giovannis. Hinzu kommt der klassizierende Einfluß Oberitaliens. Kleinbronzen in antikischem Stil (Abb. 76) wurden hier als Exportware um die Mitte des Jahrhunderts in großen Mengen hergestellt, motivische Beziehungen zur femina che si bagna lassen sich finden, wenn man dabei die notwendig abgeänderte Formauffassung Giovannis da Bologna in Rechnung stellt. Die Antike selbst bleibt, wie schon angemerkt, für sein Studium nicht ergebnislos. Die Bilder der großherzoglichen Sammlung, die Fresken, unter denen Volterras Kindermord (Abb. 86) eine Akademie für die Bildhauer ist, behalten Einfluß auf den vor Gemälden Erzogenen.

Wichtiger aber als alles dies ist Erkenntnis des besonderen Talents — der genialische Funke leuchtet nicht auf —, das sich in Giovanni da Bologna manifestiert. Nach Ausdruck, Charakterisierung ringt er nicht; man erinnere sich, daß die italienische Gesellschaft seiner Zeit vollständig überwunden war von der unter Philipp II. ausgebildeten strengen spanischen Etikette, also auch im Gesellschaftlichen an Stelle der Freiheit abgewogene Gebundenheit getreten ist. Er typisiert, und die Ausbildung des Typus besitzt auch bei ihm etwas ornamental Seelenloses. Ebensowenig erfaßt er seine Vorwürfe als funktionelle Abrechnungen mit dem optischen Eindruck: ein Mann trägt eine sich wehrende Frau wie ein Federkissen.

Zwei Absichten bestimmen ausschließlich: Gewinnung der flüssigen Linie — Darstellung räumlich starker Plastizität. Bei ihm zum erstenmal ist zu beobachten, wie die Plastik seiner Skulpturen ihre räumliche Abgeschlossenheit sprengt, sich Stücke des umgebenden Luftraumes einbindet, Raumstücke, die wie Hyperbelabschnitte nur gegen eine Richtung hin begrenzt sind, die sich nach der anderen ins Unendliche verlieren. Ich spreche hier etwas auch für den Kunsthistoriker Ungewohntes aus, redet er doch vielfach statt von Skulptur (wie es bestimmter determinierend Italiener und Franzosen tun) nur von Plastik. Skulptur ist nicht nur Plastik, sondern auch Raum; Sehenlernen dieses immer entschiedener mit Raumbrocken Komponierens ist Vorbedingung zum künstlerischen Verständnis der Barockskulptur, die schließlich ganze Raumschwaden in sich hineinreißt, um sich mit ihnen ebenso sinnlich konjungierend zu verbinden wie es die Räumlichkeit der Barockbaukunst mit den plastischen Körpern tut (vgl. Baukunst des 17. und 18. Jhhs., Kapitel III). — Die plastischen Massen werden durch ihre Führung als bewegte dargestellt. Diese Bewegung ist eine ausschließlich ornamental-dekorative. Lomazzo (Trattato, Libro VI, Kap. 65) definiert im Sinn Giovannis da Bologna: „Nei

Giovanni da Bologna, Fontana di donzella. Florenz

138—140. Giovanni da Bologna, Kleinbronzen (Apoll, Susanna, Badende). Florenz
(Phot. Alinari)

moti hanno da fuggirsi sempre gli angoli acuti, e le linee rette, perciocchè non seguono la forma serpentinata rappresentata dalla circonferenza e tortuosità della fiamma del fuoco." Und Baldinucci charakterisiert trefflich die Kunst unseres Bildhauers: „singularmente nello sveltire e resolvere dell' attitudini, particolarmente degli ignudi, i quali si veggono attegiati, e la veduta loro da tutte le parti mostra tanta grazia, sodezza e risoluzione, quanta mai altri ne possa in essi volere o desiderare." Der zyklische Lauf: materiell-zweckmäßige Bewegung, psychische Ausdrucksbewegung, wird im Dekorativen abgeschlossen. Das ist das Vermächtnis der ersten Epoche der Barockskulptur. Plastizität und Bewegung auf eine Formel bringend, läßt sich sagen: Die Skulptur Giovannis da Bologna erstrebt das Kubisch-Volle und das Kontrapostischschwingend-Lineargebundene.

Nachdem der Meister die siegreiche Richtung gewiesen, selbst in Jahrzehnten seine Schule ausgebaut und in engster Zusammenarbeit erzogen hatte — er muß ein gütig liebenswürdiger Mensch gewesen sein, nur Naccherino trennte sich in Feindschaft von ihm —, hielt diese „numerosa e nobile scuola" (Pascoli) in Florenz noch lange über seinen Tod hinaus stand. Von größter Bedeutung für Ausbreitung und Befestigung seines Stils sind die zahlreichen Kleinbronzen und Modellgüsse (Abb. 138—140) — ein ganzes Zimmer davon voll im großherzoglichen Palast (Borghini, Riposo S. 14) —, die fast fabrikmäßig von seinen Schülern hergestellt, leichter als Monumentalskulpturen den Sinn weiter Privatkreise für seine einschmeichelnden Formen aufschlossen. (Eine vorzügliche Studie von Frau Tietze-Conrat „Die Bronzen der Fürstlich Lichtensteinschen Kunstkammer, Wien 1918" behandelt diese Kleinbronzenindustrie.) Wirkliche Bereicherung erfährt die Kunstgeschichte nur von wenigen Schülern.

Pietro Francavilla (Franqueville) aus Cambrai war Bolognas dritte Hand. Er hat jung nach ersten

141. Pietro Tacca, Sockelfiguren vom Denkmal Ferdinands I. Livorno

Studien in Frankreich und Innsbruck die in der Universität von Genua bewahrten Arbeiten (Abb. 133) ausgeführt, und im Anschluß daran zwei Marmorfiguren des Pal. Bianco „Faciebat hoc opus Petrus Franc. flandrus 1585". Zurückgekehrt nach Florenz erhielt er durch Vermittlung seines Lehrers den Auftrag auf die Skulpturen der Capp. Niccolini am Ende des linken Querschiffs von S. Croce, die Dosio erbaute. Bozzetti des Aron und Moses, der das Motiv Michelangelos in schraubende Bewegung überführt, im Bargello erhalten. Für Ponte dell' Trinità hat er die schlanke Primavera gearbeitet, signiert auf dem Brustband, die ein Statuettenmotiv ins Monumentale übersetzt. Sein für einen Brunnen gearbeiteter Orpheus kam in den Louvre „Opus Petri Francavillae Belgici Cameracensis Florentini Academici Pisanique Civis A. D. 1598". Heinrich IV., mit Florenz durch seine Heirat eng verbunden, berief ihn 1604 nach Frankreich. Erhalten aus dieser Zeit ist der David im Louvre, während die nach seinen Modellen von seinem Schüler Francesco Bordoni (Bourdin) vollendeten Sockelfiguren am Denkmal Heinrichs IV. (S. 149) 1792 zertrümmert wurden.

Antonio Susini richtet mit den Gußformen Bolognas, Reduktionen nach Arbeiten seiner Genossen und antiken Skulpturen, manchmal glücklichen Neuerfindungen, einen Industriebetrieb ein, den sein Neffe Francesco Susini und dessen Söhne Piero und Francesco Susini bis tief ins 17. Jhh. hinein fortsetzen, und der das zahllose Vorkommen unter sich recht ungleichwertiger Kleinbronzen in allen Sammlungen Europas erklärt. Die von ihnen auf Auktionen erzielten hohen Preise sind oft wenig gerechtfertigt. Über die Motive vgl. Baldinuccis vite der Künstler.

Hervorsticht unter den Mitarbeitern der Carrarese Pietro Tacca, der im Dienst des Großherzogs die der Schule zufallenden Monumentalaufgaben übernimmt, nach dem Ausscheiden Francavillas als ihr Haupt gilt und in die casa in Pinti, das Atelierhaus Giovannis, einzieht (vgl. Gaye, Carteggio III, 556). Die Bronzestatue Ferdinands I. in der Capp. regia von S. Lorenzo in Florenz und zwei Reiterdenkmale von den drei bei Bologna bestellten hat er beendet. Typ hier das ruhig ausschreitende Pferd. Für ein viertes, das Philipps III. auf der Plaza Mayor in Madrid, gearbeitet nach einem Bild des Pantoja de la Cruz und 1616 errichtet, konnte er sich noch des Rats Giovannis da Bologna bedienen. Mächtiger in seiner Wirkung ist das Reiterdenkmal Philipps IV. auf der Plaza de Oriente zu Madrid in vierfacher Lebensgröße nach einem Gemälde von Velázquez (vgl. Justi, Zeitschrift für bildende Kunst 1883), erst 1640 nach dem Tode Pietros von seinem Sohn Ferdinando Tacca beendet. Das von Lionardo da Vinci in die Kunst eingeführte aufsprengende Pferd (vgl. Meller, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1916), an das auch Guglielmo della Porta für ein Reiterdenkmal Karls V. gedacht hatte (vgl. das Düsseldorfer Skizzenbuch S. 102), findet hier seine erste monumentale Darstellung. Pietro Tacca hatte das Motiv des cavallo con gambe dinanzi alzate in atto di corvettare bereits 1619 für das Modell eines Reiterdenkmals des Herzogs von Savoyen, nach Turin bestimmt, verwenden wollen. Die Auswirkung läßt sich über Bernini bis zu Falconets Reiterstandbild Peters d. Gr. in Petrograd verfolgen (S. 334).

Pietro und Ferdinando Tacca, Brunnenfigur, Prato

142. Ferdinando Tacca, Steinigung des Stephan. Florenz (Phot. Alinari)

Die Kleinbronzenkunst hatte sich schon vorher des Motivs bemächtigt: Reiterstatuette Adriaens de Vries (S. 172). Von nun ab wiederholen es zahlreiche Kleinskulpturen (vgl. v. Schlosser, Werke der Kleinplastik, Wien 1910). Den Auftrag zu den ehernen schiavi Turchi am Marmorstandbild Ferdinands I. von Giovanni dell' Opera in Livorno erhielt er 1615 und vollendete sie 1627 unter eingehenden Studien nach Modellen, die ihm die Hafenstadt bot (Abb. 141). Das bereits S. 144 angemerkte, für die Folgezeit bedeutungsvolle Sklavenmotiv findet sich schon am Entwurf Lionardos für das Trivulzio-Reiterdenkmal (vgl. Müller-Walde, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1897 und 1899). Die fürstliche Kunst hat sich naturgemäß dieser Allegorie gern bedient. Baldinucci (Notizie) folgend hat Pietro Tacca auch Kleinbronzen solcher gefesselten Korsaren gearbeitet, zwei wohl mit Recht auf ihn zurückgeführte treffliche Stücke besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum. Ein ausdrucksvoller Kruzifix von ihm im Typ der Schule hängt im Dom von Prato. Im Dienst des Großherzogs hat er sich nicht geweigert, neben farbigen Wachsporträts selbst Gruppen aus Zuckerwerk für die Hoftafel herzustellen. Später werden für solchen Tafelschmuck — die trionfi — lieber Fayence und Porzellan benutzt.

Von seiner liebenswürdigsten und phantastischen Seite zeigt sich Pietro Tacca in seinen Brunnenentwürfen. Zwei Gegenstücke von 1629 stehen auf Piazza dell' Annunziata zu Florenz. Ein kurzer Stamm garniert mit allerlei frutti di mare, zwei nach den Seiten ausladende Schalen, halb Muschel, halb Plattfisch und oben zwei fischschwänzige Meerungetüme, die Wasser speien. Animalische und ornamentale Formen sind hier zu lebensvollster Wirkung zusammengeschmolzen, wie es eben nur einer ganz auf das Dekorativ-Ornamentale eingestellten Kunst möglich ist. Das Wildschwein als Brunnenmotiv am Mercato nuovo erinnert an die Tierdarstellungen Giovannis da Bologna.

Baldinucci (Notizie) nennt eine Anzahl Schüler Pietro Taccas, unter diesen Lodovico Salvetti und Bartolommeo Cennini, die die außerordentliche Gußtechnik der Taccawerkstatt verbreiten. So arbeitet Cennini längere Zeit mit Giovanni Lorenzo Bernini zusammen. Sein Sohn Ferdinando Tacca fertigt unter seiner Einwirkung den reizenden Brunnen der Galleria communale in Prato, einst auf Piazza del municipio (Taf. VI): wiederum Doppelschalen rechts und links mit fischig-animalischer Ornamentik, auf dem Stock ein Bacchusknabe mit Trauben sitzend, dessen Mund der Wasserstrahl entsprang. Mit Ferdinando Tacca klingt die Bolognarichtung in Italien aus. Sein Relief der Steinigung des Stephan in SS. Stefano e Cecilia zu Florenz (Abb. 142) ist das letzte dieses malerischen, immer aber noch die Plastizität ehrenden Reliefstils. Das Kreuzigungsrelief im Gabinetto degli Argenti des Pal. Pitti folgt bereits der Berninischen Auffassung, in der die Florentiner Bildhauerschule Giovannis da Bologna aufgehen sollte.

Zu den kleineren gewandten Geistern zählt Giovanni Battista Caccini, der Autunno und Estate auf

143. Francesco Moschino, Diana und Aktäon. Florenz
(Phot. Alinari)

Ponte dell' Trinità und die Mehrzahl der unter Begutachtung Bolognas um 1600 entstehenden Reliefs der ehernen Portale des Doms zu Pisa arbeitet, an denen auch Pietro Tacca, Francavilla und der Deutsche Hans Reichel beschäftigt sind. Der Auftrag ist bereits 1588 erteilt. Zum Teil sind die Reliefs so flüchtig hingeworfen, daß man lieber von Tonskizzen als von Modellen für Bronzeguß sprechen möchte. Caccinis frühe Marmorstatue des Gualberto in der Badia von Passignano 1578 ist mir unbekannt geblieben. Ganz unter den Einfluß Bolognas gerät Francesco Mosca gen. Moschino, dem wir auch in Rom und Parma begegnen. Der leicht erotische Zug dieser Schule findet in ihm, dessen Venus und Mars im Hof des Pal. Niccolini zu Rom schon seiner Zeit als unzüchtig galten — ich habe die Gruppe nicht sehen können, möchte aber annehmen, daß sie einen gewissen Einfluß auf die späteren Darstellungen wie die Hubert Gerhards (Abb. 149) ausgeübt hat —, einen willigen Interpreten. Das im Besitz Cosimos I. befindliche, von Vasari beschriebene Relief „una storia di figurine piccole, quasi di tondo rilievo, nelle quale è Diana e converte Atteone in cervio" (Abb. 143) hat sich im Bargello erhalten und dürfte in den sechziger Jahren entstanden sein. Taddeo Landini, der die vierte Figur auf Ponte dell' Trinità, den Inverno ausführt, trägt den eleganten Bolognastil nach Rom. Von ihm hier 1585 die Fontana delle Tartarughe auf Piazza Mattei: sehr klug zusammengefügt die schweren Massen der Becken mit den vier schlanken Bronzeknaben. Das Relief der Fußwaschung im Salone degli Svizzeri des Pal. Quirinale zeigt ihn wieder der großen Reliefform des Bandinelli zugeneigt. Alfredo Parigi, der an den Skulpturen des isolotto der Giardini Boboli mitarbeitete, mag wenigstens genannt sein. Dem Namen nach ist er Franzose.

144. Niederländische Schule, S. Martha. Vendeuvre

Michelangelo Naccherino endlich, von dem Pascoli gelegentlich der Vita des Finelli einige Arbeiten in Neapel aufzählt, hat durch den gegen Bologna angestrengten Inquisitionsprozeß sich keinen guten Namen gemacht. Die jetzt im Giardino nazionale zu Neapel aufgestellte Fontana, ein Triumphbogenmotiv, die er 1595 bis 1610 zusammen mit Montauto arbeitete, läßt in Skulpturen wie im Dekor die Einwirkung Bolognas bis in diese Regionen Italiens erkennen. Nachhaltig ist sie nicht gewesen.

Neuere Literatur: Ilg, Giovanni da Bologna und seine Beziehungen zum kaiserlichen Hof, Jahrbuch der kh. Sammlungen des Kaiserhauses, Wien 1886. — Desjardins, Vie et oeuvre de Jean de Boulogne 1901. — v. Bode, Florentiner Bronzestatuetten, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, Berlin 1902. — Patrizi, Il Giambologna, Milano 1905. — de Bouchaud, Jean de Boulogne, Paris 1906. — W. v. Bode, Italienische Bronzestatuetten der Renaissance, Bd. III, Berlin 1912.

FRANKREICH.

Italienische Künstler sind seit Anfang des 16. Jhhs. in Frankreich heimisch. Aufträge an Giovanni da Bologna, Beziehungen zu Pietro Tacca, Berufung Francavillas 1604, dessen Einwirkung auf Thomas Boudins — nicht zu verwechseln mit Bourdin — neutesta-

mentliche, reliefmäßig eingebaute Gruppen an der Chorumgangswand der Kathedrale von Chartres 1610—12 (vgl. Gazette der Beaux-Arts 1896) deutlich erkennbar ist, die Beschäftigung des Francavillaschülers Francesco Bordoni (Bourdin), von dem nach Entwurf Cigolis die Basis des Reiterdenkmals Heinrichs IV. geschaffen wurde (S. 143), beweisen die Anteilnahme französischer Mäzene an der niederländisch-italienischen Kunstrichtung. Beziehungen zur niederländischen Skulptur sind im 16. Jhh. für den Nordosten Frankreichs und das alte Burgund ebenso wie in der Baukunst nachweisbar, die Steinskulptur der Magdalena mit dem Salbgefäß (Abb. 144) in der Kirche von Vendeuvre (Aube) ist ganz in dem fülligen und zugleich etwas schematisierenden Stil jener auch in Deutschland verbreiteten Skulpturen (Abb. 127) gehalten.

Durchsäuerung der französischen Kunst mit der Stilrichtung Primaticcios war günstigste Vorbereitung für die Aufnahme der Formensprache Giovannis da Bologna. Seine typisierende, ganz auf linearen Fluß eingestellte Auffassung mußte die Nachfolger Goujons gewinnen, die Plastizität seiner Werke die Schüler Pilons interessieren. Die Zurückhaltung aller starken physischen Aktionen, die Verbergung jeglicher psychischen Dramatik hinter einer abgeklärt eleganten Form entsprach dem französischen Wesen dieser Zeit. So glaubt man bereits in den 1573 in Auftrag gegebenen Bronzetugenden der Pax, Abundantia und Justitia des Barthélemy Prieur akademisch abgeklärte Statuetten Bolognas wiederzuerkennen, wie er sie als Vorbild für die Figuren der Genueser Universität (Abb. 133) 1579 gearbeitet hat. Diese drei Tugenden stehen als Begleitfiguren am Fuß der Marmorsäule — ursprünglich mit dem Rücken gegen dieselbe —, auf der die Urne mit dem Herzen des Connétable Anne de Montmorency in der Egl. des Célestins zu Paris beigesetzt war, und gelangten mit dem teilweise rekonstruierten Denkmal in den Louvre. Die antikisierende Behandlung, das Interesse an der durchschimmernden, sorgsam gefälteten Gewandung, der nichtssagende Ausdruck des Gesichts zeigen, wie man sich in Frankreich der Vorzüge und Nachteile des florentinischen Stils zu bemächtigen beginnt.

An der Petite Galerie des Louvre sind die Renommées von Prieur in gleichem Geist geschaffen. Entschlossen realistisch sind die vier Bronzehunde am Sockel der von Prieur für einen Brunnen in Fontainebleau — Gegenstück des hier aufgestellten Goujonschen — nachgegossenen antiken Diana mit der Hindin, jetzt im Louvre: prächtige Tiere jener großen Rasse, die man als königliche Begleiter auf Repräsentationsbildern dieser Zeit manchmal antrifft. Prieur wird auch für den Meister der beiden lagernden Jünglinge aus Bronze gehalten, die vom Grabmal des Christophe de Thou († 1582) aus S. André des Arcs stammend in den Louvre gekommen sind (Abb. 145): Michelangelo (Abb. 64, 65) gesehen durch das Medium der Kunstauffassung Giovannis da Bologna. Sie würden beweisen, daß diese formaldekorative Kunst zwar eine sorgsame Schulung des Auges an der Natur für notwendig erachtet, schließlich aber doch den Kanon über den Realismus stellt. Auffallend ist die Verwandtschaft mit François Anguiers Grabmal (Abb. 330), ohne erneute Besichtigung wage ich jedoch keine Schlüsse zu ziehen. Sauval berichtet, Prieur habe eine Venus geschaffen, die man mit der Antike hätte verwechseln können. Auch sie dürfte sich der Bolognaauffassung genähert haben. Prieur ist übrigens der Restaurator der antiken Diana mit der Hindin.

Demgegenüber hält die sakrale Porträtkunst durchweg, und so auch die eines Prieurs, an der gebunden feierlichen Auffassung und Form fest. Die Ewigkeit des dargestellten Zustandes scheint Konzessionen an die moderne Form unerwünscht zu machen und der in S. Denis festgelegte Typ bleibt gültig auch für das gegen 1580 entstehende Grabmal des Connétable Anne de Montmorency und seiner Frau Madeleine de Savoie im Louvre, ehemals in S. Martin zu Montmorency. In diesen beiden steif liegenden Marmorfiguren wirken die Einflüsse seines Lehrers Pilon leise nach, aber gerade das Zurückdrängen dieser Einflüsse zugunsten nicht einer lebhafteren Darstellung, sondern einer Statuarisierung im Sinne romanischer Portalfiguren ist höchst charakteristisch.

Über den Arbeiten Pierre Biards d. Ä., der als Maler, Bildhauer und Architekt berühmt

145. Barthélemy Prieur (?), Figuren vom Grabmal Christophe de Thou. Paris (Phot. Alinari)

war, hat das Unglück gewaltet. Die französische Revolution, die in Frankreich seit 1792 das Vielfache von dem zerstörte, was der letzte Krieg weggerissen hat, ließ von einem bedeutenden Grabdenkmal in Bordeaux gar nichts und von dem berühmten Grabmal in Cadillac-sur-Garonne, das er für Jean Louis de Nogaret und seine Frau Marguerite de Foix de Candalle 1597—1608 errichtete, nur den am 3. September 1597 geschlossenen Kontrakt (Vitry, Gazette des Beaux-Arts 1899) und die bekrönende Renommée im Louvre (Abb. 146) übrig. Endlich besitzen wir noch von ihm den Lettner aus Marmor in S. Etienne du Mont von Paris, den er 1600 begann und der ihn, zumal der Kruzifix, verschwunden, mehr als Ornamentisten, weniger als Bildhauer mit gewissen Beziehungen zu Goujon und Pilon kennzeichnet.

Die hochgeflügelte Renommée (Abb. 146), deren Fanfare zu ergänzen ist, würde man als Schwester des Merkurs Giovannis da Bologna (Abb. 131) bezeichnen, wenn ihre Konstitution nicht eine innerhalb der französischen Kunst geradezu brutale Mächtigkeit und einen Realismus bewiesen, die daran erinnern, daß wir uns der Zeit Rubens nähern, daß in die Reihen der italienischen Manieristen gerade der Sturm Caravaggios als erlösendes Unwetter fällt. Diese Ruhmesgöttin ist eine vlämische Bäuerin, die mit Drometengetöse in die Reihen der französischen Schönen einbricht. Die Hügel ihrer Brust strotzen und die Brustwarzen stehen aufrecht. Der Bauch quillt aus dem tragenden Becken stramm und saftig vor, die Anstrengung des Blasens, das die Backen füllt, spannt auch seine Oberfläche. Das Gesäß beult sich in Üppigkeit, die Grübchen an Bauch, Rücken, Schenkeln pointieren den Eindruck strotzender Kraft. Merkur steigt im Winde hoch, hier tragen mächtig rauschende Schwingen mit dem schmetternden Klang der Fanfare eine Erdgeborene über die Hemisphäre. Das ganze Gewächs trotzdem nicht unelegant: die schlanke Säule des Beins hebt diesen gewaltigen Torso.

146. Pierre Biard, Triumphgöttin. Paris

Schon Sauval hat 1724 den verborgenen und fast stets disziplinvoll fortretouchierten niederländisch - germanischen Zug in der Kunst Pierre Biards festgestellt. Dieser wirkt wie geheimnisvolle Lebensquelle. Nur er erklärt die leichte Aufnahme des vlämischen Geistes

in die Skulptur, in die Malerei — trotz Girardons und Lebruns. Man wird der französischen Kunst dieser Epoche nicht gerecht, wenn man, wie es französische Forscher gern tun, nur die Abgeklärtheit sieht, nicht auch jene Schleier hebt, hinter denen animalische Leidenschaften das Blut der Erde strömen machen. Die Bronzemädchen des Niederländers haben aus ihren Brüsten Wasserquellen springen lassen, aber erst ein Vollblutfranzose, Greuze, ließ in dem Rotterdamer Bild eine junge Mutter ihrem emporbegehrenden Jungen schäkernd die volle Brust entgegenhalten, an deren Spitze unter dem Druck schlanker Finger die Milch quillt.

147. Richtung des François Briot, Abundantia.

Pierre Biard d. Ä. war 1590 aus Italien heimgekehrt — „après avoir vu Rome, en France je revins" heißt es auf seinem Grabmal —, seinen Sohn Pierre Biard d. J. gab er als Lehrling in das Atelier Francavillas. Dessen bedeutendste Arbeit, die Figur Ludwigs XIII. für das von Daniele da Volterra geschaffene Pferd, als Denkmal einst auf Place des Vosges in Paris aufgestellt, ist 1792 zerstört.

Guillaume Dupré, Schwiegersohn und Schüler Prieurs, war ebenfalls 1611—13 in Italien. Er hat nicht unbedeutende Porträtfiguren geschaffen, sein Hauptverdienst bleibt die Erweckung der französischen Medaillenkunst. Diese meist mit seinem Vornamen gezeichneten kraftvoll realistischen Stücke können sich den oberitalienischen Medaillen nicht allein zur Seite stellen, sie übertreffen sie teilweise durch Charakterisierung des Dargestellten und technische Bravour. Sein Sohn Abraham Dupré folgt ihm im Amt des contrôleur général des poinçons et effigies des monnaies et commissaire général des fontes de l'artillerie nach. Claude Frémy, Nicolas Briot, ein Neffe des berühmteren François, sind seine Schüler. Dem Prieur-Kreise gehört auch Mathieu Jacquet an, dessen Relief der Schlacht von Ivry, aus Fontainebleau stammend und 1599 gearbeitet, jetzt im Louvre, ihn als schwächeren Nachahmer des niederländischen Reliefstils ausweist. Der Zuschreibung des vielumstrittenen Bronzekopfs Heinrichs IV. mit dem Lorbeerkranz im Louvre an ihn durch Vitry (Gazette des Beaux-Arts 1898) zögere ich zu folgen. Sie könnte ebensogut von Barthélemy Tremblay stammen. Barthélemy Tremblay und sein Schwiegersohn Germain Gissey (Michel, Histoire de l'Art, Bd. V nennt merkwürdiger Weise Henri de Gissey) arbeiteten nach einer Notiz in den comptes des bâtiments du roi 1639 die Marmorstatue Heinrichs IV. im Louvre.

François Briot wird in zeitgenössischen Quellen nur als graveur und médailleur bezeichnet. Obgleich man im Rückschluß auf die Tätigkeit eines Dupré sein Arbeitsgebiet hat ausdehnen wollen, lehnt dies Demiani (Fr. Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn 1897) entschieden ab. Mir scheint, mit Unrecht. Hat schon das Umgehen mit kupfernen Formen für seine Zinngüsse, das Gießen und Gravieren seiner Medaillen Briot eine hohe technische Schulung gegeben, wird weiterhin von kunstgewerblichen Stücken berichtet wie von einem Salzfaß, das man sich nach Art Cellinischer Arbeiten nicht ohne figürlichen Schmuck denken darf — Lami kennt ein signiertes Stück im Clunymuseum —, so beweist seine aus der Temperantiaschüssel (Ausgüsse der Form in verschiedenen Sammlungen) hervorleuchtende Fähigkeit des rundplastischen Vorstellens, daß er nicht nur die Begabung zur Gestaltung von Skulpturen besaß, sondern auch zur entsprechenden Äußerung seiner Begabung getrieben werden mußte. Der Hof von Mömpelgard (Montbéliard), an dem er Jahrzehnte tätig war, hat dieser Begabung keine großen Aufgaben gestellt, für Kleinkunstarbeiten wie das Salzfaß wird er sie aber genützt haben. So möchte ich François Briot, zumindest seiner Stilrichtung die Kleinbronze der Abundantia (Abb. 147; größte Länge 10,5 cm, unrichtige Montierung aus der Empirezeit) zuweisen, die ich im Kunsthandel in Bern erwerben konnte. Die Körperteile sind versilbert, Gewand und Schmuck vergoldet. Die Übereinstimmung der Kleinbronze mit den allegorischen

Frauengestalten der Temperantiaschüssel in Einzelheiten zu verfolgen. Die Ansichten sind gleich schön von allen Seiten. Es ist nicht Freude des Entdeckers, die mich dieser nach v. Bode „eleganten kleinen Bronze" hier eine Stelle einräumen läßt, sondern die Ansicht, daß die Kunstgeschichte in ihr ein vorzügliches Beispiel jener niederländisch-französischen Richtung besitzt, die durch Einwirkung Giovannis da Bologna inauguriert wurde.

Neuere Literatur: Vgl. Literaturangabe S. 344. — Rouve, Les Wiriot et les Briot, Paris 1891. — Mazerolle, Les médailleurs français du XV^e^ au milieu du XVI^e^ siècle, Paris 1902. — Sculpteurs flamands en Touraine au XV^e^—XVII^e^ siècle, Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1913.

DEUTSCHLAND.

Unter den Kunstzentren, die im Deutschland des 16. Jhhs. die Pflege klassischer Traditionen sich angelegen sein ließen, steht Nürnberg an beherrschender Stelle. Peter Flötner, 1546 in Nürnberg gestorben, der die italienische Hochrenaissance für nordischen Geschmack mundgerecht gemacht hat, wirkte durch zahlreiche in der Spätzeit seines künstlerischen Schaffens entstehende Bronze- und Bleiplaketten, obgleich sie in erster Linie als Vorlagen des Goldschmiedegewerbes gedacht sind, auch auf die Skulptur ein. Diese wurde so hingewiesen auf groß gesehenen, pathetischen Formenbau, reiche volle Faltenwürfe, behielt aber jene Freude am kleingliedrigen dekorativen Schmuck, die den Werken der zweiten Hälfte des 16. Jhhs. gegenüber den klassizierenden Schöpfungen der Vischerschule etwas Unruhiges, Bizarres gibt.

An einigen Nürnberger Skulpturen dieser Zeit lassen sich deutlich niederländische Einflüsse erkennen; sie dringen ein sowohl aus dem Nordwesten, der Florisschule, wie aus dem Kreise der italienischen Niederländer. Bezeichnendes Beispiel ist der Tugendbrunnen neben S. Lorenz in Nürnberg, von Benedikt Wurzelbauer 1585—89 ausgeführt, dessen Holzmodell sich im Germanischen Museum befindet.

Nach alter Art steht der Stock in einem achtseitigen Wasserkasten. Um ihn sind in zwei Geschossen sechs Tugenden und sechs Wappen haltende, Trompeten blasende Knaben angeordnet, oben steht Justitia mit Schwert und Wage. Feine Wasserstrahlen springen aus den Brüsten der Frauen und den Trompeten der Knaben, die Löwenmasken am Sockel senden aus aufwärts gebogenen Röhren andere Strahlen empor: das ganze Werk ist von Wasserdrähten umgittert, das überall tropfende, rinnende, fein spritzende Wasser läßt die Bronze in tausend Reflexen leuchten. Die Detailbehandlung ist sehr locker und bröckelig, alles ist getan, um aus den glatten Formen der Nürnberger Renaissance Lebendigkeit herauszuzaubern. Die Formen neigen dabei zum Vollen, fast Üppigen, werden aber durch Linienschwung gebändigt, in der Justitia geradezu herb gemacht. In gleicher Richtung bewegt sich die kleine Bronze der Pomona im Germanischen Museum, die sich in einer etwas matteren und vergrößerten Wiederholung in der Städtischen Galerie zu Frankfurt a. M. wiederfindet, auch sonst vorkommt und die ich nicht als augsburgisch A. 17. Jhhs., sondern als nürnbergisch E. 16. Jhhs. ansehen möchte. Das Prager Kunstgewerbemuseum besitzt von Benedikt Wurzelbauer eine 1600 gearbeitete Brunnengruppe Venus mit dem Delphin und Amor, die noch flüssiger erscheint. Sein Sohn Johann Wurzelbauer ist das letzte bemerkenswerte Glied der Nürnberger Erzgießerschule. Sein an der Choraußenwand von S. Sebald hängender großer Kruzifix 1624, gerade „stramm und wohlbeleibt" (Dehio), mit durchgedrückten Knien, charakterisiert den Schöpfer als einen in seiner Zeit schon etwas altmodischen, schwerfälligen Künstler. Einige Nürnberger Kleinbronzen aus dem ersten Viertel des 17. Jhhs. besitzt das Germanische Museum, sie haben meist als Dekorationsfigürchen kleiner Hausbrunnen gedient.

In diese Zeit der Paraphrasen, zu deren Charakterisierung diese wenigen, noch der deutschen Spätrenaissance zuzurechnenden Beispiele des Nürnberger Kunstkreises genügen mögen, treten nun die ersten Abgesandten der Stilrichtung Giovannis da Bologna, teils sporadisch auftauchend und wieder verschwindend, teils in ganzen Gruppen mit stärkster Einwirkung auf die heimische Skulptur. Als direkter Schüler des Meisters, der sich jedoch auch an Leone Leoni gebildet hat,

148. Carlo di Cesare, Caritas. Freiberg i. S.*

erscheint der in toskanischen Diensten stehende Carlo di Cesare im Oktober 1590 in Sachsen, um nach Vollendung seines großen Auftrags im Domchor von Freiberg i. S. Frühjahr 1593 wieder nach Florenz zurückzukehren, eins der vielen Beispiele für Ausleihung von künstlerischen Kräften von Fürstenhof zu Fürstenhof. Die Aufnahmefähigkeit für seine Kunstleistung hatte am sächsischen Hof der Architekt und Kunstintendant — so ist er am besten zu bezeichnen — Giovanni Maria Nosseni vorbereitet.

1588 begannen die Vorarbeiten für den Umbau des Chorhaupts gegenüber dem Freigrab des Kurfürsten Moritz (S. 136) durch Nosseni, der hierfür eine ganze Schar italienischer und deutscher Steinmetzen — und dieses Zusammenarbeiten ist von größter Bedeutung für die Ausbreitung des Stils — zusammengeholt hatte. In persönlicher Verhandlung mit Giovanni da Bologna in Florenz gelang es ihm, Cesare zu verpflichten. Dieser hat in der unglaublich kurzen Zeit von zweieinhalb Jahren mit einigen Gehilfen die bildhauerische Ausschmückung durchgeführt. Richtunggebend für die dreigeschossige Gesamtanordnung ringsum ist der im Grunde stehende Altar mit dem Kruzifix im Typ des Giovanni da Bologna. Darüber umflossen vom Licht des gotischen Fensters der Auferstehende, der den Christus der Kathedrale von Lucca mit veränderter Gewandanordnung kopiert. Zu Seiten des Kruzifixes links und rechts stehen Caritas (Abb. 148; Höhe 1,70 m, trotz der Dunkelheiten charakterisiert meine Aufnahme hinreichend die Formbehandlung) und Justitia, beide in dem etwas schematisierenden, kräftigen Stil gehalten, der auch für andere Schüler Giovannis da Bologna charakteristisch ist. Neben dem Auferstehenden im zweiten Geschoß sechs Engelputti mit den Leidenswerkzeugen, Fides und Spes, diese lebhaft an Biard erinnernd und die große Homogenität der Bolognaschule dartuend. Von Einflüssen Sansovinos, wie der verdienstvolle Bearbeiter der Nosseniwerkstatt, Mackowski, und ihm folgend Dehio (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler) annehmen, vermag ich nichts zu erkennen.

Gegen diese Zentralgruppe wenden sich die in Anbetung kniend dargestellten Mitglieder des sächsischen Hauses, vier Männer und zwei Frauen, trotz der durch ihre Anordnung bedingten Gleichmäßigkeit bedeutend charakterisierte Porträtfiguren. Daß solche Arbeiten der Bolognaschule nicht fremd waren, beweist die Figur Ferdinando I.

de' Medici in der Capp. regia neben S. Lorenzo zu Florenz. Im dritten Geschoß sind ringsum acht Prophetenfiguren angeordnet, aus Stuck hergestellt und bronziert. Auf Konsolen und Gebälk treiben sich im reichen Ornamentwerk zahlreiche Engelputti herum. Der Sockel ist in dunklen Marmortönen gehalten, im Geschoß der vergoldeten Adoranten tritt dazu das starke Rot der flankierenden Säulen, dann werden die Farben aufsteigend immer lichter und leichter (der jetzige Eindruck nach der Entfernung des Marmoranstrichs 1883 zu licht), um schließlich in das mit Stuckfiguren ausgeschmückte Gewölbe, den Weckruf zur Auferstehung darstellend, auszurauschen. Das Thematische typisch auch für andere Anlagen dieser Zeit.

Während das Auftreten Carlos di Cesare ohne Auswirkung auf den kruden sächsischen Kunstgeist blieb, hat in dem kulturgedüngten, dauernd mit Italien in Verbindung stehenden Süden die Kunst Hubert Gerhards und anderer Niederländer aus der Umgebung Giovannis da Bologna Schule gebildet. Vorbereitet durch die Entwicklung der Malerei, gefördert durch das Kunstverlangen von Fürsten, Städten und reichen Kaufleuten, unter gleich reger Anteilnahme der Kirche wie der Öffentlichkeit faßt hier der neue Stil rasch Fuß. Größte Aufgaben werden ihm gestellt. Wie in Italien wiegt der Erzguß vor. Hatte schon die Werkstätte Giovannis da Bologna die Arbeitsteilung zwischen Modellieren, der künstlerischen Hauptleistung, Gießen und Überarbeiten nach dem Guß ausgebildet, so findet man diese Arbeitsteilung zwischen „Boszieren", Gießen und „Auszmachen" (Ziselieren) als das Übliche in Deutschland, wobei die Zunftordnungen sehr scharf auf Innehaltung vorgezeichneter Grenzen sahen. Der Erzguß war durch das Gießen von reichverzierten Geschützen auf große Aufgaben vorbereitet und heimische Stückgießer wie Wolfgang Neidhardt, vorzüglich in Augsburg tätig, die Münchner Stückgießerfamilie Frey haben an der technischen Vollkommenheit der Skulpturen einen besonderen Anteil.

Die im ganzen 16. Jhh. zu verfolgenden engen Beziehungen zwischen Malerei und Skulptur werden für die Entwicklung von Bedeutung. Pieter de Witte, genannt Candid(o), hat zwar auch nach dem Zeugnis Carel van Manders modelliert — „weet ook aerdigh van aerde bootserende dat hem in der schilderkonst groot vordeel is" —, aber aus dieser Stelle geht doch nur hervor, daß der „kunstige schilder" die Tonstudie benutzt, um sich über die Plastizität seiner bildlichen Darstellungen Rechenschaft zu geben. Daß er aber bei solcher Selbsterziehung zur plastischen Vorstellung wohl imstande war, den Bildhauern seiner Umgebung Skizzen zur Übertragung in eine wirkungsvolle plastische Darstellung zu liefern, steht außer Zweifel. Die Verbindung der Maler Bartholomäus Spranger und Hans von Aachen mit den Bildhauern Paulus van Vianen und Adriaen de Vries lebt sich nachweisbar in deren Bildhauerarbeiten aus, andererseits ist eine Beeinflussung der Maler durch die Bildhauer festzustellen, sogar bei Rubens leicht nachweisbar.

Die erste ganz große künstlerische Persönlichkeit ist Hubert Gerhard, einer Amsterdamer Familie entstammend, in Italien und im besonderen in Florenz gebildet und 1581 zum erstenmal in Augsburg auftauchend. Er ist seit 1584 in Schloß Kirchheim für Hans Fugger tätig (S. 137), 1584 in München nachweisbar, dort und in Augsburg mit großen Aufgaben betraut, verlegt seit der Abdankung Herzog Wilhelms V. 1597 das Schwergewicht seiner Arbeit zunächst nach Innsbruck, um dann bis zu seinem Tode 1620 wieder in München noch eine Anzahl bedeutender Bronzearbeiten auszuführen. Die Familie der Gerhards ist in Deutschland auch sonst verbreitet, wir finden seinen Bruder (?) Heinrich Gerhard in Kiel und Danzig, dessen Sohn Gerhard Heinrich Gerhard oder kurzweg Gerhard von Amsterdam als Stadtbaumeister und Erzgießer in Breslau — von ihm das Kanitzepitaph in Oberstephansdorf —, während ein Sohn Heinrich Gerhard d. J. in München arbeitet.

Als erste, gleich in gewaltigen Dimensionen gehaltene Arbeit Hubert Gerhards ist die für Schloß Kirchheim gearbeitete Gruppe Mars, Venus und Cupido (Abb. 149; Höhe 2,05 m) anzusprechen, einst Mittelgruppe einer Brunnenanlage, jetzt in einem Hof des Bayerischen Nationalmuseums aufgestellt. Die Arbeit dürfte bald nach seiner Berufung 1584 in Angriff genommen sein, ob sie bei Erteilung des Auftrags für den Augustusbrunnen be-

149. Hubert Gerhard, Mars und Venus. München

endet war, steht dahin. Beschäftigt ist Gerhard in Kirchheim bis 1595. Das Motiv, das auf die bekannte Stelle bei Homer zurückgreift, ist mehrfach behandelt worden, besonders in dem Sprangerkreis, dessen Neigungen für erotische Motive der hohe Gönner Rudolf II. in monomaner Neigung noch besonders förderte. Man wird aber jene Züge schon im Kreise Giovannis da Bologna beobachtet haben, so etwa das Durchgreifen des Arms zwischen den Schenkeln der Geraubten in der Wiener Bronze des Mädchenraubs (S. 141). Hier packen die gesund-sinnlichen Instinkte eines Nordländers zu. Gott und Göttin sitzen auf einer Bank, die Göttin hat ihren Arm tändelnd um den Nacken des Mannes gelegt, der sie mit kräftigem Arm umschlingt und ihre Brust faßt. Er beugt sich in vollem impetus herum, wie ein Brecheisen schiebt sich sein linkes Bein zwischen die Knie der Genossin. Die Spannung scheint aufs Höchste gestiegen — da wird durch einen kleinen Akzent eine Note hineingetragen, die von dem Allzudeutlichen dieser Szene offensichtlich ablenkt, im geheimen ihre Spannung raffiniert steigert! Venus tut gleichgültig, schäkert mit dem zu ihren Füßen sitzenden Cupido und reicht ihm einen Granatapfel. Cupido hat gleichmütig an einer Traube genascht und streckt nun verlangend die Hand nach dem besser mundenden Apfel empor. Man ist erstaunt, solches Rokokoraffinement zu finden; die Bewunderung wächst, mag die innere Stellungnahme sein wie sie will. Gerhard hat hier ein Motiv angeschlagen, das am Ende durch den Pinsel eines Rubens (Schäferszene des jungen Gatten mit seiner Frau in der Münchner Pinakothek) geweiht worden ist, wobei das Monumentale zur Baccarole wurde. Außerordentlich sind die durch solche Motive verstatteten Körperverschiebungen und die sich rundende Plastik der Gruppe. Die Figur des Cupido erhält ihre formale Rechtfertigung: während oben das Geschling der Arme die Zweiheit vollkommen zur Einheit bindet, ergibt die Komposition unten eine Lücke; diese deckt Cupido, und indem seine Beine in kleineren Parallelen das linke Bein der Göttin und das linke Bein des Gottes wiederholen, gibt er die rhythmische Zusammenbindung der vorher zerstreuten Motive. — Gerhards Mitarbeiter in Kirchheim ist der Italiener Carlo Pellago (Ballas); an dieser Gruppe dürfte aus stilistischen Gründen sein Anteil gering sein, dagegen wird er an den anderen dekorativen Arbeiten, dem Kamin und zwölf Terrakottafiguren im Großen Saal, stark mitgeholfen haben. Als Gießer wird Martin Frey genannt, dessen Grabplatte nach seinem Tod 1603 Gerhard für die Frauenkirche in München arbeitete. (Vergl. Georg Lill, Hans Fugger und die Kunst, 1908).

1589—94 entsteht der stolze Augustusbrunnen der alten Augusta Vindelicorum, die gerade den 1600. Geburtstag begangen hatte. Die Steinhauerarbeiten von Zwitzel und Kreitzerer, die Bronzearbeiten von Gerhard. Das kaum mehr kastenartig wirkende Becken hat den gebräuchlichen italienischen Grundriß des Quadrats mit vorspringendem Halbkreisbogen auf den Seiten. An den Ecken gegen den Betrachter gewandt zwei ältere männliche und zwei jugendlich weibliche, teilweise kühn und doch zugleich lässig bewegte Gestalten allgemeiner Allegorien, wie sie ohne besondere Zuspitzung in der Bolognaschule üblich. Man möchte bezeichnen: die männlichen Gestalten als Schiffahrt und Fischfang, die weiblichen als Landwirtschaft und die mit Füllhorn und Kanne als Handel und Gewerbe (Abb. 152). Im Becken erhebt sich ein großgegliederter vierseitiger Stock (1749 verändert), auf seinem unteren Gesims an den Ecken Delphine haltende Putti, in der Mitte weibliche Halbfiguren mit Wasser spritzenden Brüsten. Hoch oben steht das Bronzestandbild des Kaisers Augustus, mit vorgestrecktem Arm seiner Stadtgründung zusprechend. Das Figürliche durchweg aus Bronze. Guß von dem Stadtgießer Peter Wagner, Ziselierung durch die Goldschmiede Gregor Bayr und Jacob Schönauer. — Dieser Brunnen ist eine freie Kopie der Fontana del Nettuno in Bologna (S. 138), die Haltung des Augustus entspricht mit kontrapostischer Vertauschung der des Neptun; die Putti mit Delphinen, die Meerweiber kehren wieder und selbst der Sockel zeigt Ähnlichkeiten. Das Motiv der lagernden Figuren am Rand ist dem Brunnen Ammanatis in Florenz (S. 107) entnommen. Für deutsches Empfinden dieser Zeit wirkt der Brunnen zu groß, offen und luftig. Der Baumeister Schickhardt urteilt in seinem Tagebuch 1598: „Die Vehl an diesem Brunnen zend: ... das obere Postament unter dem großen Bild wie auch das Spazium zwischent den Bildern auf dem Geschal ist zu winig geziert, sieht gar zu nackend“ (ed. Heyd 1912)

Diese Anlehnungen bestimmen das Verhältnis Gerhards zu Italien, kennzeichnen nun aber auch durch ihre Abweichungen seine besondere Note. Ich fasse kurz zusammen: straffere, schärfer geschnittene Formen, stärkere Lockerung und Durchbrechung der Silhouette, besondere ornamentale Schmuckfreude unter Bevorzugung von Agraffenformen mit capuchonartig geschnittenem Buckelbesatz. Höchst bezeichnend für seinen Stil sind die Fleischpartien, die bei den Frauen nie füllig und doch weich, bei den Männern gern etwas gealtert gegeben werden, die Füße und Hände mit kleinen Buckelchen an den Gelenken und Grübchen auf dem Handrücken der Frauen, die durchgehende Linie im Gesicht, die durch scharfe Augenbrauenbogen und leichtes Stupsnäschen gebildet wird, die Behandlung der scharfgezeichneten oberen und unteren Augenlider, die zur Erzielung von Schattenwirkung ausgestochene Iris und Pupille, der kleine etwas vorgeschobene Mund (Schnüschen würde man im Rheinland sagen), die perückenartig übergestülpten Haupthaare mit langen Wellenlocken, die etwas schlapp hängende

150. Hubert Gerhard - Hans Krumper, Bavaria. München

151. Hubert Gerhard, Venus und Cupido. Priv. Bes.

152. Hubert Gerhard, Allegorie vom Augustusbrunnen. Augsburg*

und anliegende Gewandung, Armringe und Gürtelschnallen, die Metallstücke und kurze Lederstücke zusammenfügen (Abb. 152).

Hat man diese bei Gerhard sich immer wiederfindenden Zeichen seiner Handschrift, die ihn deutlich von den anderen gleichzeitigen Meistern unterscheiden und auch als Gesamtheit von seinen Schülern nicht übernommen werden, einmal gesehen, so wird es nicht schwer, ihn als Urheber einiger anderer anonymer oder zweifelhafter Werke wiederzuerkennen. Hierzu rechne ich die Bavaria auf der Kuppel des kleinen Zentralbaus im Münchner Hofgarten, als Brunnenfigur um 1595 entstanden, mit Attributen, die sich auf Bayerns Wehrkraft (Helm), Getreide (Ährenkranz), Wildreichtum (Hirschhaut), Salz (Fäßchen) und Wein (Kanne) beziehen. Der Reichsapfel ist der Göttin erst bei der neuen Aufstellung 1615 in die Hand gegeben, die Putti sind Zutaten Krumpers (Abb. 150). An diese Bavaria schließen sich die vier im Vestibül des Nationalmuseums stehenden Jahreszeiten an, sie sind aber nicht ganz auf der Höhe der Gerhardschen Leistung und scheinen Werkstattausführungen zu sein. Als schöne Originalarbeit erkenne ich die reizende Bronze Venus mit Cupido, einst im Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 151; Höhe 0,64 m), die in dem Katalog von Vöge als deutsch oder niederländisch E. 16. Jhhs. bezeichnet wird. Die Figur wurde in Stralsund erworben und stammt wahrscheinlich aus dem Besitz der pommerschen Herzöge. Wir wissen, daß der Ausburger Kunstschreiner Hainhofer 1612 eine Bronzegruppe Gerhards für den Herzog kaufte. Um so lebhafter ist das Verschwinden der Figur zu bedauern. Dagegen vermag ich mich der Annahme Peltzers (Kunst und Kunsthandwerk 1918), daß zwei in Wien befindliche Bronzen (v. Schlosser, Werke der Kleinkunst, Taf. 35, 36) Arbeiten Gerhards sind, nicht anzuschließen. Bei dem wesentlich unter seinem Einfluß in Anknüpfung an den Augustusbrunnen entstandenen Wittelsbacher Brunnen in der Münchner Residenz erkennt man seine Modellierung an der Juno und der Ceres, während für die anderen, den Augsburgern teilweise im Motiv verwandten Bronzen Gerhard sich mit Skizzen begnügt haben wird. Der Perseusbrunnen im Grottenhof der Münchner Residenz, Reste einer größeren Brunnenanlage, läßt nur in einigen Kinder-

153. Hubert Gerhard, S. Michael. München

figuren Anlehnung an Hubert Gerhard erkennen. Bassermann-Jordan (Münchner Jahrbuch für Bildende Kunst I, 1906) hat ihn für Franz Sustris in Anspruch genommen, doch kann man diesen kaum als bedeutenden Bildhauer anerkennen. Auch diese Bronzen sind unter die zahlreichen Bildhauer der weiteren Gerhardschule aufzuteilen. Für die schöne feierliche Madonna auf der Mondsichel, zum Schmuck des Hochaltars der Frauenkirche in München gearbeitet und 1613 dort aufgestellt, jetzt auf der Säule des Marienplatzes (die Krone eine spätere Zufügung), hat Peltzer den Namen Gerhards zuerst genannt, ich stimme ihm hierin unbedingt zu.

Durch urkundliche Nachrichten, mit denen die stilistische Untersuchung übereinstimmt, ist die Tätigkeit Gerhards für die Michaeliskirche in München belegt. Der Augsburger Advokat Fröschel notiert sich in seiner Hauschronik, daß ihn am 24. April 1596 der befreundete Künstler in der Michaeliskirche herumgeführt habe und ihm „25 große heiligen bilder", „ein großes crucifix, mannsgroß, von Metall gossen, so der treflich künstler Joann de Bologna, jetziger zeit zu Florentz, soll gemacht haben; item ein großen engel, 2 große weibsbilder, 4 helden oder ritter, vier lewen, alle zu dem fürstlichen epitaphio gehörig, gar kunstlich von ime, m. Ruprechten, gemacht" gezeigt habe. Die großen Heiligenfiguren sind die in der Kirche in Nischen stehenden Apostel, Heiligen und Engel aus Stuck, an deren Ausführung Michelangelo Castello hervorragend beteiligt ist, der sich auch zwei Jahrzehnte später in der Neuburger Jesuitenkirche als ausgezeichneter Stukkator beweist. Der Engel ist jene treffliche Bronze am Taufbecken im rechten Seitenschiff, bereits 1588 gegossen von Martin Frey. Bei den von Fröschel nicht erwähnten vier Auferstehungsreliefs in der Kirche vermag ich mich für die volle Autorschaft Gerhards nicht zu erklären, glaube vielmehr hier jenes oft diskutierte Zusammenarbeiten mit Candido aus stilistischen Gründen annehmen zu müssen, wie auch für das Epitaph des Dr. Meermann († 1612) in der Frauenkirche, die sich bei weit besserer Einzelbehandlung an das Lazarusrelief in gleicher Kirche anschließt.

Krieger und Löwen, die Fröschel erwähnt als Ausstattungsstücke für das Grabmal Wilhelms V., das nach Abdankung des Herzogs 1597 aufgegeben wurde, sind erhalten. Sollten die „Weibsbilder" etwa jene Giebelfiguren der Prudentia und Justitia, Fortitudo und Temperantia an der Residenz sein? Genauere Beobachtung war mir leider unmöglich. Die Löwen wurden vor der Residenz aufgestellt, die beiden schönsten gegenüber der Feldherrnhalle zeigen die eigene Handschrift Gerhards. Die Standarten haltenden Krieger, je zwei parallel gearbeitet, wurden für das Castrum doloris über der Grabplatte Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche verwendet, das nach dem Entwurf Candidos 1605—22 ausgeführt wurde. Eine dieser Figuren verrät eine schwächere Hand, die anderen sind martialische Kriegergestalten, als Bronzewerke technisch von unübertrefflicher Vollendung (Abb. 154, ganze Höhe 1,77 m). Ikonographisch ist das Thema bis London (Abb. 184) und Breda (Abb. 123) zu verfolgen. Rüstung und Helm, wie er ähnlich schon für die Bavaria (Abb. 150) gewählt wurde, sind üppig mit erhabenen Arabesken verziert, die sich prinzipiell von den früheren unterscheiden und leichte ostfranzösische Einflüsse erkennen lassen. Als Modelleur des oberen Aufbaus wird Krumper, als Gießer Dionys Frey, Sohn des Martin, genannt; ich halte es für wahrscheinlich, daß zu dieser reichen Komposition sehr genaue Angaben Candidos vorlagen.

Das berühmteste Werk Gerhards ist der Sieg des Erzengels Michael in der Nische zwischen den Portalen der Kirche samt dem Wappenstück darunter, das mit seiner funkelnden, ganz in Bronzetechnik gedachten Zerrissenheit eine neue Entwicklungsepoche ankündet (Abb. 153). Eine Annäherung an die Erregungen der heimischen Spätrenaissance wird vollzogen, der italienisierte Niederländer wird deutsch. Bis in Einzelheiten lehnt die Gruppe sich an das Bild Raffaellos im Louvre an, das von Leo X. 1518 an Franz I. nach Fontainebleau geschenkt wurde. Dieses Bild und seine erste bedeutende Übersetzung ins Plastische haben auf die deutsche Kunst allergrößte Wirkung gehabt: Reichel schloß sich dabei enger, der Meister des Hildesheimer Michael über dem Portal des Michaelklosters 1733 ganz an Raffaello an, die vorzügliche Holzstatuette des Grünen Gewölbes in Dresden ist nach dem Gerhardschen Vorbild gearbeitet. Und man muß eingestehen, daß Gerhard über Raffaello hinausgekommen ist: hier ist der zerzausende Kampf wirklich gekämpft, Satan brüllt zappelnd und die Lanze, um deren Diagonale die Komposition sich auswiegt, senkt sich unerbittlich, knirschend in den Hals des Bösen. — In dieser Zeit dürften auch die Steinstatuen an der Fassade entstanden sein, die in Brixen und Heidelberg Nachahmung fanden. Sie wurden nach Modellen Gerhards und Pellagios gearbeitet, erste Skizzen gab der Hofmaler Peter Weinher. Unter Gerhards Einfluß entstanden auch die Statuen der Kaisertreppe in der Residenz.

Von den Arbeiten in Diensten des Deutschmeisters Erzherzog Maximilian in Tirol, des Bruders Rudolfs II., haben sich Teile des 1608—19 bearbeiteten, nicht beendeten Grabmals des Erzherzogs in der Jacobskirche zu Innsbruck erhalten. Kaspar Graß aus Mergentheim, der Schöpfer des Leopoldbrunnens in Innsbruck, hat hier mit Gerhard zusammen gearbeitet und kann zu seinen Schülern gezählt werden. In dieser Zeit dürfte dem Alter des 1550 geborenen Dargestellten nach das 2,24 m hohe Bronzeepitaph Herzog Ferdinands I. († 1608) in der Münchner Heiliggeistkirche entstanden sein mit der fast vollrund aus der Nische heraustretenden Porträtfigur. Die etwas schlaffe Auffassung spricht für starke Beteiligung einer anderen Hand.

154. Hubert Gerhard, Ritter vom Grabmal Wilhelms V. München*

Der Kunstleistung Hubert Gerhards kommt typische Bedeutung zu. Sie ist Sieg der Richtung Giovannis da Bologna, zugleich ihre Abwandlung ins Deutsche. Damit ergibt sich um 1600 für Italien, Frankreich und Deutschland eine annähernd gleiche Entwicklungsbasis, auf der sich die nationalen Stilunterschiede um so schärfer absondern. Diese allbeherrschende Richtung ließ sich als kubische, kontrapostisch-lineargebundene charakterisieren (S. 145), woraus sich für die deutsche Kunstanschauung zwei Haupterfolge ergeben: einmal das völlige Gelenkigmachen der Figur, dann die mögliche Einschmelzung gotisch-gleitender Massenströme. Das Gelenkigmachen und die kontrapostische Durcharbeitung beruht auf intellektueller Erziehung, das Gefühl für bewegten Fluß ist dagegen in der deutschen Skulptur weit tiefer verankert, war Leben der Gotik. Beide Tendenzen hatten seit Einbrechen der italienischen Renaissance miteinander gerungen, jetzt werden sie miteinander versöhnt. Süddeutschland, insonderheit Bayern, erlebt für kurze Zeitspanne eine Kunstentwicklung, die man als die goldene des italienisierenden deutschen Frühbarocks bezeichnen kann. Körper werden machtvoll, Bewegungen kühn, teilweise wie in dem Michael Reichels (Abb. 156) grandios. Die Melodik des Schwunges klingt crescendo und decrescendo, das Format strebt nach Überlebensgröße. Der Kunsthistoriker kann die Phantasie nicht vom Ausspinnen des Gedankens zurückhalten, was geworden wäre, hätte nicht der dreißigjährige Krieg diese Entwicklung aufgehalten, niedergerungen, zerschmettert.

Daneben darf allerdings nicht übersehen werden, daß eine heimische, man möchte fast sagen bäuerisch derbe Kunst nicht aufhörte zu bestehen, daß die Kunst Gerhards und seiner Schule, der Reichel, Krumper, Graß, Menneler eine Kunst, wie wir heute sagen würden, der Hochfinanz war. Das jahrelange Arbeiten vieler Hände an einem Bronzewerk, der Wert des Materials machten diese Kunst zu einer so kostspieligen, daß sie unbedingt nach Ergänzung in der heimischen Holzskulptur verlangte. Die soziale und wirtschaftliche Position dieser Künstler war so über alles zünftige Handwerk emporgehoben, daß dieses keine besondere Schmälerung seiner Aufgaben zu befürchten brauchte. Da die Kunstübung von viel breiteren Schichten getragen war und auf viel breitere Schichten rechnen konnte als in Italien und besonders in Frankreich — das klingt überraschend, läßt sich aber durch die Anzahl der Künstler und die Anzahl der Werke beweisen —, erlebt so das Land eine außerordentliche Kunstblüte. Und was für Bayern gilt, gilt auch für seine Nachbarländer und weiterhin für Norddeutschland. Die großen Vorbilder färben aber doch auf die breitere Kunstübung ab (S. 182), sicher wäre hier nach und nach eine Verschmelzung eingetreten, wenn nicht eben die Kriegsnot den furchtbaren Bruch in die Entwicklung der deutschen Kunst gebracht hätte.

Hubert Gerhard muß ein ausgezeichneter Lehrer gewesen sein. Die ruhige, fleißige Stetigkeit seiner Arbeit, seine Sicherheit der Form gegenüber, die von vornherein vorhanden sich ständig verfeinert, ließen Schüler nicht in Unsicherheiten zweifeln. Es war gar keine Frage, ob so oder auch so, sondern es hieß: nur so. Er, der selbst von einer siegreichen Strömung getragen wurde, mußte durch jede neue Welle, die einen Künstler über die Alpen führte, in seinem Kurs bestätigt werden. Was er zu sagen hatte, war weniger originell als rein und klar und konnte von jedem nachgesprochen werden. Dabei darf nicht unvergessen bleiben, welche Rolle Candido seit seinem Eintreffen aus Florenz in München 1586 spielte und daß Verzehrung antagonistischer Kräfte nicht stattfand. So wenig man ihn als Bildhauer hinstellen darf, so wenig ist sein Einfluß auf die Bildhauer, selbst Gerhard, zu leugnen. Denn das Widerspiel von Malerei und Skulptur ist für diese Kunstrichtung befruchtend. Man wird also auch bei den Schülern Gerhards stets zu fragen haben, was sie ihm, was sie Candido verdanken — und allen damit Ehre erweisen.

Mit einem ganz großen Werk hat sich Hans Reichel aus Schongau in die Kunstgeschichte eingeführt: ein Erzengel Michael im Kampf mit Satan als integrierender Schmuckteil des Augsburger Zeughauses 1603—05 (Abb. 156). Auf die nahe Beziehung zu Raffaello wurde hingewiesen, Panzer und Flügel entsprechen dem Louvrebild: der hier krachend niedergedonnerte Satan, der aufheulend die Glut des Flammenschwerts spürt, läßt die Darstellung Raffaellos als gestelltes Theater empfinden. Köstliche Begleiter die Putti mit Fahne und Lanze zu Seiten, die durch unbekümmert neugierige Beobachtung des Vorgangs die Lage Satans in ihrer grotesken Erbärmlichkeit verdeutlichen. Rhythmus und Bröckelung der Erzmassen, Ineinanderschiebung und Sprengung der Teile interpretieren das Leben der Hollschen Fassade. Selten hat eine Gruppe bei vollster Freiheit in ihrer plastischen Sphäre so innig sich mit der Architektur vermählt. Der Wohllaut italienischer Form verbindet sich mit einem kräftigeren Ausdrucksbedürfnis, das an Konturen und Flächen zu rütteln beginnt. Der Guß ist von Neidhardt ausgeführt.

Man glaubt, einem anderen Meister gegenüberzutreten, wenn man der Kreuzigungsgruppe in S. Ulrich zu Augsburg 1605 (Abb. 157) ansichtig wird. Bis man erkennt, daß jenes stürmische Leben durch das Motiv gebändigt sich in den gespreizten Armen der Maria, dem pathetischen Hochweisen des Johannes (H. 1,90 m) und besonders in dem Rauschen der Faltenberge äußert. Das dazugehörige Wappenrelief läßt leichter den Schöpfer der Putti neben dem Michael wiederfinden. Mit dieser Kreuzigungsgruppe geht Reichel über die Kraft Gerhards und Candidos hinaus, solche Berge und Täler sucht man bei jenen vergeblich. Deutlich erinnert Magdalena am Kreuzesstamm in Frisur und Faltenanordnung, auf welchem heimischen Grund die Kunst Reichels baute. Der Kruzifix ist eine Anlehnung an den aus der Werkstatt Giovannis da Bologna stammenden in S. Michael zu München — Baldinucci berichtet in den Notizie: „come essendo un giorno il Granduca (di Firenze) andato a suo diporto alle stanze di Gio. Bologna a Pinti (seinem Atelierhaus), ed anche per vedere un bel crocifisso di bronzo fatto da lui medesimo, che poi quell' altezza donò al Duca di Baviera" (vgl. auch Fröschels Notiz S. 160. Hat sich das von Borghini im Riposo S. 587 erwähnte Werk Giovannis da Bologna „figura di marmo à sedere della grandezza d'una fanciulla di sedici anni, la quale statua fu mandata al Duca di Baviera" erhalten?). Eine besondere Liebhaberei Reichels ist die Besetzung der Kleidersäume mit schmalen Ornamentborden, deren Motive sich aus S-förmig aneinandergefügten Arabesken oder zusammenhängenden Kreisen mit Rosetten in ihrer Mitte bilden. Ganz ähnlich im Motiv, Faltengebung, Haarschmuck die Magdalena am Kreuzesstamm in S. Michael zu München, während der Gekreuzigte mit dem von Baldinucci erwähnten Werk Giovannis da Bologna zu identifizieren ist. Ich möchte die Magdalena daher als Arbeit Reichels ansprechen, und zwar, wie aus dem noch etwas schlapperen

Faltenwurf hervorgeht, für eine Arbeit, die er noch vor dem Michael in Augsburg unter dem starken Einfluß Gerhards geschaffen hat. Hier schon erscheinen die charakteristischen Borten.

Und nun lassen sich aufgrund der urkundlich gesicherten Werke die Kreise weiter ziehen. Im Bonner Münster steht eine „Helena" aus Bronze (Abb. 158; Höhe 1,65 m), der man später ein Holzkreuz schräg in die Hände gegeben hat. Bei näherer Betrachtung läßt sie die unkontrollierbare Tradition, sie sei Mitte des 17. Jhhs. in Rom gegossen, als unrichtig erkennen. Auch ist sie keine Königin Helena, sondern eine Magdalena mit dem Kopfputz der Gerhardschule. Geht die Untersuchung auf Faltensäume, Ornamentborten, Behandlung der charakteristischen Gesichts- und Handbildung ein, so stellt sich dies Werk schließlich als schönes Erzeugnis Reichelscher Kunst um 1610 dar.

Reichel ist auch der Schöpfer des Ende 1619 entstandenen Neptun auf dem Langen Markt von Danzig. Zu Verhandlungen über eine solche Figur hatte sich der Danziger Architekt und Steinbildhauer Abraham van den Blocke 1619 nach Augsburg begeben und nach seiner Heimkehr über diese Angelegenheit mit dem Gießer Wolfgang Neidhardt brieflich weiter verhandelt. Er bittet ihn, ein (kleines) Modell von Reichel oder Adriaen de Vries machen zu lassen und dasselbe nach Danzig zu schicken, da sein Transport leichter als der eines

155. Candido — Hans Krumper, Patrona Boiariae. München (Phot. Homann)

Bronzewerks war. Neidhardt rät in einem Schreiben vom 30. Januar 1620 zu de Vries, meint aber, beide Künstler würden wohl nicht zufrieden sein, nur ein Modell zu fertigen, sondern auch den Auftrag zum Bossieren des großen Gußmodells verlangen. Inzwischen ist aber, da zwischen Anfrage und Antwort fast ein halbes Jahr vergangen war, der Rat der Stadt in direkter Verhandlung zu einem Resultat gekommen. Nicht der in dieser Zeit mit den Aufträgen für Stadthagen voll beschäftigte Holländer, sondern Reichel bossiert die Figur, die weit entfernt von der flockigen Art Adriaens de Vries in jener Formsprache gegeben ist, die Reichel bereits in den plastisch prägnanten, mit ihren Gliedmaßen oder Gewandpartien geschlossen agierenden Engelputti des Zeughauses (Abb. 156) findet. Die Behandlung der Bauchpartie zeigt hier eine Weiterbildung zu barockem Quellen und Buckelungen, die das Licht reflexreich brechen. Erkennt man dies Prinzip für die Entwicklung an, so wird man auch Reichel die mächtige Magdalena am Fuß des Crucifixus im Niedermünster zu Regensburg (Abb. 159) als Spätwerk zuweisen können. Die Gesamtorganisation der Faltenwürfe, der Gesichtstyp und die charakteristischen Borten besiegen einen Zweifel. Die Gruppe, die bis jetzt als anonymes Werk geht, wurde von der Äbtissin v. Salis (1616—52) gestiftet; Reichel ist noch 1636 als lebend nachweisbar, und in dieser Zeit dürfte die Gruppe entstanden sein.

Den verdienstvollen Forschungen Peltzers (Kunst und Kunsthandwerk 1919) verdanke ich wertvolle Ergänzung dieses Künstlerbildes, da er Reichel als Schöpfer der 24 Terrakottastatuen des bischöflichen Schlosses von Brixen zwischen 1595 und 1601 nachgewiesen hat. Diese lehnen sich an die Bronzestatuen der Ahnen Maximilians aus dem 16. Jhrh. in der Innsbrucker Hofkirche an und dürften ihrerseits auf den Graubündener Sebastian Götz (S. 167) nicht ohne Einfluß geblieben sein. Unabhängig von Peltzer bin ich zu derselben Gleichsetzung des von Baldinucci (S. 144) erwähnten Anzirevelle mit Hansi Reuchele-Reichel geführt worden. Giovanni da Bologna erwähnt „Gio. toudescho" 1593 als Transportleiter des Cosimo-Standbildes Gayé III, 517). Das unbeachtete Zitat unterstützt Peltzers Annahme, daß Reichel 1591—93 in Florenz tätig war. Er hat dann bei einem zweiten italienischen Aufenthalt 1601—02 in Pisa das Relief der Geburt Christi für die Domtüren geschaffen (S.148). Auch in der Zuweisung der Grabmale des Kardinals Ph. Wilhelm von Bayern im Dom zu Regensburg 1611, des Fürstbischofs Konrad von Gemmingen im Dom zu Eichstätt († 1612) möchte ich Peltzer

156. Hans Reichel, S. Michael. Augsburg*

157. Hans Reichel, Kreuzigungsgruppe. Augsburg*

beipflichten. Dagegen halte ich das Taufbecken in S. Ulrich in Augsburg, das Buchwald (Adriaen de Vries, 1899) für de Vries ablehnt, Peltzer Reichel zuweist, nach eingehender Untersuchung unbedingt für ein Werk Adriaens de Vries — die mündliche Tradition dürfte diesmal Recht behalten. Die kleinen Buben sind viel zu unpräzis für Reichel, stimmen aber unter Berücksichtigung des Altersunterschieds mit den Wappen haltenden Knaben in Stadthagen überein, wie denn auch die Verhüllung der Scham durch ein noch so kleines Läppchen ein für de Vries typisches Kennzeichen ist. Das malerische Verstreichen des dekorativen Reliefs am Stamm der Taufschale und seine Motive weisen ebenso auf de Vries, wogegen Reichel immer aus dem Gefühl der plastischen Prägnanz heraus im Gegensatz zum Malerisch-Unbestimmten Dekor und Grund entschieden von einander trennt: Grabmal in Eichstätt. De Vries war zu Beginn der Ausschmückungsarbeiten von S. Ulrich, die der Abt Merk 1600—12 vornahm, noch in Augsburg, der Herkulesbrunnen war bossiert, Guß und Nacharbeit die Aufgabe anderer — und so ist es naheliegend, daß der reiche Abt sich mit Erfolg an den ersten Bildhauer Augsburgs wandte. Wenn hier Zeichen einer Wandlung der Formensprache bei de Vries erkennbar werden, so ist dies typisch für den künstlerischen Entwicklungsprozeß: die Rekonvalescenz nach großen Werken läßt im kleinen Werk etwas Neues emporkeimen.

Die Zusammenfügung der durch Peltzer und mich unabhängig gefundenen und sich ergänzenden Resultate ergeben ein genügend deutliches Bild der glänzenden Künstlerpersönlichkeit unseres Reichel. Entwickelt in der Florentiner Schule Giovannis da Bologna, nachhaltig beeinflußt durch Hubert Gerhard, spricht sich hier eine bildhauerische Begabung aus, die in der Energie ihrer plastischen Formgebung, der Kraft der physischen und psychischen Bewegungen den italienisch-niederländischen Schönheitskanon, den schon Gerhard lockerte, zu durchbrechen droht. In der Regensburger Kreuzigungsgruppe (Abb. 159) gewinnt seine Formensprache eine solche Wucht, daß man einen deutschen, italienfreien Hochbarock unmittelbar vor den Pforten der deutschen Kunst rauschen hört. Reichel ist einer jener deutschen Meister, denen die kunstgeschichtliche Forschung der nächsten Jahrzehnte Abbitte für ihre bisherige Gleichgültigkeit

158. Hans Reichel, Magdalena. Bonn

159. Hans Reichel, Magdalena. Regensburg

gegenüber dieser Epoche leisten wird. Wir werden noch andere und noch unbekanntere Meister kennen lernen.

Weniger prägnant die Persönlichkeit des auch dem Gerhardkreis entstammenden Hans Krumper aus Weilheim. Er war nach einer ersten Ausbildung bei Gerhard um 1590 in Italien, heiratete nach seiner Rückkehr die Tochter des in Bayern zu Ruhm gelangten niederländischen Architekten Franz Sustris und damit gute Konnexionen. 1609 wird er Hofbildhauer. In seinen Werken beobachtet man enge Beziehungen zu Candido. In diesem fleißigen, etwas unpersönlichen Künstler, der auch als Architekt und Maler erwähnt wird, hat Candido den Bildhauer gefunden, der seinen Intentionen gefügig nachkam. Der im Vergleich mit Reichel immer etwas schlappe, breit gequetschte Faltenwurf, der dem Maler farbige Flächen bietet, ist auch bei Krumper zu finden, der Gesichtstyp hat im Gegensatz zur Präzision Gerhards und Reichels etwas Weichschimmerndes. Es konnte so zweifelhaft werden, ob Candido oder Krumper Erfinder eines plastischen Werks waren. In gemeinsamer Arbeit wurde das castrum doloris der Frauenkirche vollendet und so dürfte auch die Patrona Boiariae mit den Giebelfigürchen an der Residenz (Abb. 155) gegen 1616 entstanden sein. Die Art, wie sie in weicher Haltung den Körper nach vorwärts schiebt, die gequetschten Girlandenfalten, die angeklebten Knitterfalten, das nach malerischem Vorbild über die Schultern auseinanderrieselnde Haar sind für Zusammenwirken von Maler und Bildhauer bezeichnend. Die Behandlung des im Laufschritt dargestellten Christusknaben erlaubt, auch die Putti zu Füßen der Gerhardschen Bavaria im Hofgarten (Abb. 150) Krumper zuzuweisen. Sie wurden hinzugefügt, als die Figur 1615 ihre jetzige Aufstellung erhielt, woraus sich auch die Nachricht, sie sei von Candido und Krumper gefertigt, erklären dürfte.

160. Sebastian Goetz, Karl d. G. Heidelberg
(Phot. v. Oechelhaeuser)

161. Franz Aspruck, Kaiser Karl V. Berlin

Das Sassoepitaph in der Peterskirche von München 1612, der Altaraufsatz als Grabmal des Lösch v. Hilgertshausen († 1615) in dem gleichnamigen oberbayrischen Dorf werden Krumper wohl mit Recht zugeschrieben. Sein nachweisbar frühstes Werk ist der zierlich dekorierte Rathausbrunnen in Kempten. Die Verbindung mit Candido schließt nicht aus, daß ihn Gerhard zu seinen Arbeiten hinzuzog, vielleicht sind die beiden Löwen gegen den Theaterplatz und Einiges am Wittelsbacher Residenzbrunnen in München von ihm.

Abraham Groß (Graß) aus Kulmbach ist der Schöpfer des Markgraf-Joachim-Ernst-Grabmals in der Klosterkirche zu Heilsbronn 1625—34. Die korpulente Erzfigur ruht in Wallensteinrüstung auf dem Marmorsarkophag, an dessen Ecken vier Bronzeputti (jetzt ohne Embleme) sitzen. Zu Häupten eine Fama, die wie eine schwache Nachahmung der Delfter (Abb. 179) anmutet. Einige Jahre früher arbeitete er die Portalfiguren der Kanzlei in Bayreuth.

Ein Angehöriger der alten Stückgießerfamilie Ernst, Bernhard Ernst, gießt die mit den symbolischen Drachen kämpfenden gewappneten Engelsputti am Fuß der 1638 errichteten Säule, auf der Gerhards Maria aufgestellt wurde. Da sie selbständig im Stil sind, Candido und Krumper bereits verstorben waren, läßt sich Bernhard Ernst vielleicht auch als Bossierer ansprechen. Doch bleibt seine Einführung als selbständiger Bildhauer Hypothese, die nicht einmal viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. Bemerkenswert immerhin, daß noch nach 20 Kriegsjahren solche Werke entstehen.

Die weiblichen, vergoldeten Holzfiguren über den Türstürzen im Goldnen Saal des Augsburger Rathauses, Wasser und Erde, Krieg und Frieden, von Kaspar Menneler aus Kaufbeuren zeigen auch diesen Meister in der Gefolgschaft der italienisierenden Niederländer, Adriaens de Vries Brunnen mögen ihn angeregt haben. Ebenso schließt sich der Elfenbeinschnitzer Christof Angermair dem Candido-Krumper-Kreise an: Münzschrein 1618—24 im Bayerischen Nationalmuseum. Als letzter Nachzügler ist Tobias Bader zu nennen, dessen Kruzifix 1651 in der Herzog-Spitalkirche zu München ein Beispiel jener Rezeption des Gotischen ist, die sich ohne dauernde Verbindung mit der neuen Kunst entwickeln mußte. Weitere Ausarbeitung dieser Gruppe muß der Lokalforschung überlassen bleiben.

162. Paulus van Vianen, Plakette. Priv. Bes.*

In der Entwicklung der deutschen Frühbarockskulptur nimmt eine besondere Stelle der aus Chur stammende Sebastian Goetz ein, der 1604—07 die wuchtigen Nischenfiguren aus Sandstein am Friedrichbau des Heidelberger Schlosses schuf (Abb. 160). Nach einem Bericht des leitenden Architekten Schoch hat Goetz „zu Munichen helffen fürstliche Bilder machen", er will auch nach eigenen Angaben in Würzburg zur Zeit des kunstliebenden Bischofs Julius Echter von Mespelbrunn gearbeitet haben und wird 1614 zum zweiten Male aus Aschaffenburg zur Herstellung des von den Franzosen 1595 zertrümmerten Grabmals Friedrichs IV. geholt. Der Entwurf der Heidelberger Figuren geht nach Forschungen A. v. Oechelhaeusers (Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses, 1890) auf eine von Amts wegen bestellte „Visirung", d. h. auf Vorzeichnungen zurück, woraus sich die dem Detailwerk des Baus trefflich zugeordnete, auffallend massive Haltung der 16 Ahnenstandbilder und des anderen bildhauerischen Beiwerks erklärt. Ihre Vorläufer finden sie in der Ahnenreihe, die die Fassadennischen von S. Michael in München schmückt, in den Figuren Reichels am Brixener Schloß. Auch die Ornamentik der Kleidersäume zeigt vielfach genau die gleichen Muster wie bei Reichel. Goetzens quellenmäßig nachweisbare Mitarbeit in München (an S. Michael?) kann sich allerdings nur auf untergeordnete Aufgaben bezogen haben, die Bauakten verschweigen seinen Namen bislang. Da die Arbeiten mit der Abdankung Wilhelms V. ins Stocken kamen, paßt es gut, wenn der Künstler einige Zeit vor dem Heidelberger Auftrag in Würzburg verweilte. Mit Goetz kommen wir wie mit Reichel an die Grenze, hinter der die Unglücksjahre nach 1618 freie Entwicklung einer eigenen Barockskulptur für die größten Gebiete Deutschlands eindämmen sollten.

Noch einige andere Niederländer lassen sich in Süddeutschland nachweisen, so Franz Aspruck aus Brüssel, der 1598—1603 in Augsburg tätig, dorthin wohl durch Adriaen de Vries gezogen wurde. Das Kaiser-Friedrich-Museum bewahrt von ihm eine ausgezeichnete Wachsstatuette Kaiser Karls V. (Abb. 161; Höhe 0,56 m). Ähnliche Darstellungen mit ihrer überreichen Ornamentik müssen auf Goetz große Anziehung ausgeübt haben. Der Künstler ging später an den Hof Rudolfs II. nach Prag, wo sich unter der Intendanz Sprangers eine ganze Kolonie Maler und Bildhauer zusammenfand. Auch der Utrechter Paulus van Vianen, Maler und Goldschmied, traf hier 1603 ein und wurde zum Kammergoldschmied ernannt. Er hat bis 1596 in Italien gelebt, darauf bis zu seinem Weggang nach Prag in München und kann als starker Vermittler italienisch-niederländischer Kleinreliefkunst gelten. Sandrart (Teutsche Academie) sagt von ihm, er „habe zu Rom aus den Antichen wie eine Imme das alleredelste Hönig der Wissenschaft herausgesogen, daß er vermittelst eines hammer allein aus einem Stücke Silber ganze Bilder, große Geschirr, schöne Handbecken, wie auch das Bad der Dianae mit mannigfaltigen nackenden Weibsbildern, Thiere, Landschaften usw. zuwegengebracht". Eine in holländischem Privatbesitz (Sammlung Onnes von Nyenrode) befindliche vergoldete Bronzeplakette, die als Beschlag gedient hat (Abb. 162; Höhe 0,11 m), zeigt seinen weniger von der Antike als von Cellini und Giovanni da Bologna inspirierten Reliefstil. Für die Entwicklung des Reliefstils in der Goldschmiedekunst sind seine Arbeiten nicht unwesentlich, mag auch die Richtung schon vor seinem Auftreten längst gewiesen sein. Die gesamte Augsburger Goldschmiedekunst hat aus all diesen Anregungen größten Gewinn gezogen.

Am Hof Rudolfs II. landet schließlich auch der Holländer Adriaen de Vries aus dem Haag

163. Adriaen de Vries, Merkur und Psyche. Paris

nach Erledigung seiner monumentalen Aufgaben in Augsburg. Er ist der letzte der großen niederländischen Bronzebildhauer auf deutschem Boden, nicht der größte, denn seine außerordentliche formale Gewandheit, die prinzipielle Ablehnung aller über das Bossieren hinausgehenden Arbeit, die ihn zu raschen Improvisationen in Ton und Wachs verleiten mußten, haben aus seinem Prager Atelier manches Werk hervorgehen lassen, das nur noch als dekorative Gartenskulptur gelten kann. Bei ihm ist in besonders schlagender Weise der Zusammenhang mit den Arbeiten der Maler der siebziger und achtziger Jahre in Florenz, wie Jacopo Zucchi, Santi di Tito und deren deutscher Nachfolgerschaft am kaiserlichen Hof zu Wien und Prag, Spranger, Hans von Aachen, Heintz zu beobachten. Den 1609 entstehenden Reliefs der Kunstpflege Rudolfs II. im Schloß zu Windsor, der Allegorie auf die Türkenkriege im Hofmuseum zu Wien (Abb. 167) liegen Entwürfe Hans von Aachens zugrunde und sein größtes Werk, der auferstehende Christus mit den Wächtern am Grabe in Stadthagen (Abb. 168) benutzt neben italienischen Anregungen eine jetzt in Innsbruck befindliche Zeichnung des Malers, der kurz vorher gestorben war (abgeb. in Peltzers Aufsatz über Hans von Aachen im Jahrbuch der kh. Sammlungen des Kaiserhauses 1912).

Nach Angabe Baldinuccis ist de Vries Schüler Giovannis da Bologna. 1588 ist er in Turin nachzuweisen, 1593 arbeitet er für Rudolf II. seine ersten größeren Werke: Psyche von drei Amorinen gen Himmel getragen, jetzt im Nationalmuseum zu Stockholm, und Merkur mit Psyche (Abb. 163), jetzt im Louvre. Mit dem Zwickel-

164. Adriaen de Vries, Herkulesbrunnen. Augsburg*

bild Raffaellos in der Farnesina ist die erste Gruppe eng verwandt, die zweite Gruppe scheint selbständiger konzipiert. Diese Selbständigkeit schränkt sich aber ein, wenn man die Bronzen Giovannis da Bologna vergleicht und dann nach Abzug der den großen Figuren als Stütze dienenden Draperie den eilenden Merkur (Abb. 131) wiedererkennt, ebenso an eine Kleinbronze des Bolognaateliers erinnert wird, von der sich ein Exemplar im Hofmuseum befindet (v. Schlosser, Werke der Kleinplastik, Taf. 35; Sch. denkt an Francavilla, ich nenne mit Vorbehalt de Vries). Noch ist eine leidlich präzis arbeitende plastische Gesinnung erkennbar, die die Formen in sicheren Flächengegensätzen durchdetailliert, durchgehenden Linienschwung erstrebt, gleichzeitig aber auch schon ein Bologna fremdes Ausbrechen der Extremitäten und eine eigenartige Behandlung der Haare zeigt, die bei de Vries immer manierierter wird und sicheres Kennzeichen seiner Werke bildet. Die Strähnen werden, ganz im Gegensatz zu Gerhard, nicht verfolgt, sondern in einzelnen Flocken abgesetzt, wovon dann bei Frauen geflochtene lange Zöpfe sich abheben. Das Gesicht der Psyche weich überarbeitet, wie zusammengeschliffen, man vergleiche damit Gerhards Präzision (Abb. 152).

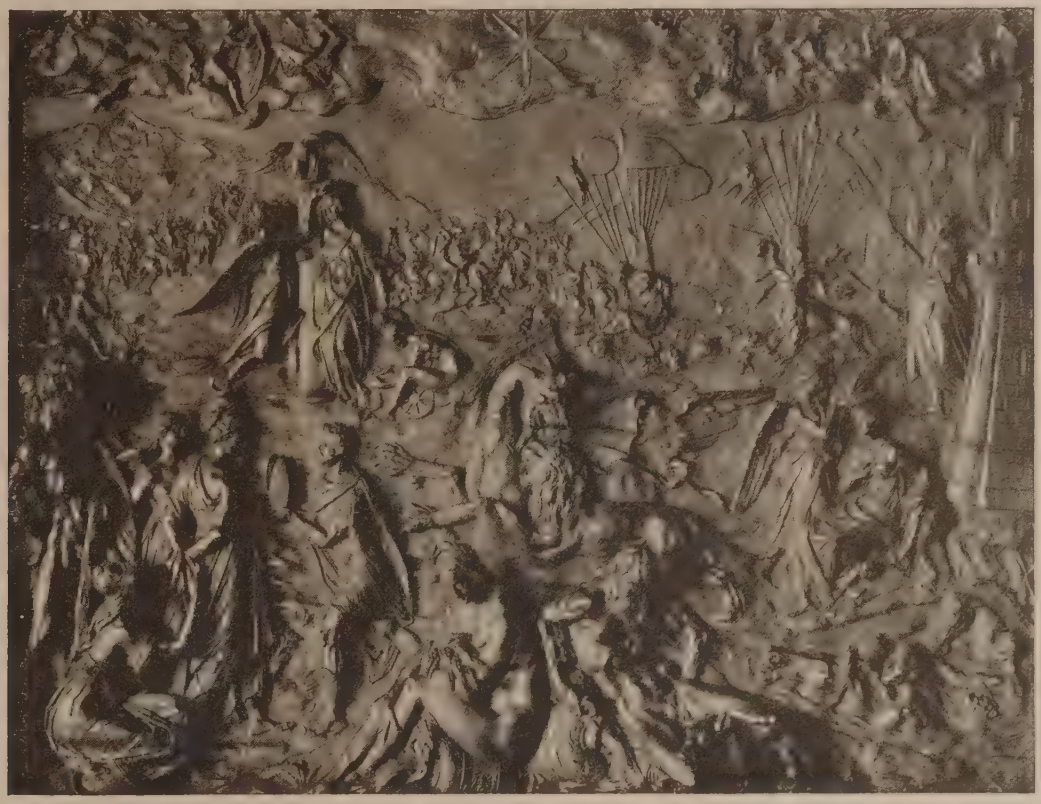
Am 12. August 1596 schließt de Vries mit Augsburg den im Augsburger Stadtarchiv bewahrten Kontrakt über Merkurbrunnen und Herkulesbrunnen auf der Maximilianstraße. Er arbeitet die Modelle dazu in Rom. 1599 ist der Merkurbrunnen, 1602 der Herkulesbrunnen beendet, den Guß hatte Neidhardt besorgt. Da der erste Guß des Herkules 1597 mißlang, kann man die Anfertigung der Gußmodelle beider Brunnen in die Zeit 1596—98 setzen. Der Merkurbrunnen ist nur mit den für Ausströmen des Wassers nötigen Fratzenmasken dekoriert — „etwas von maschare Rollwerck oder andere dergleichen ornament so kein Haubdwerck köndte genannt werden" verlangt der Kontrakt. Merkur als Abschluß erinnert an den Florentiner Merkur (Abb. 131). Er steigt jedoch nicht auf, sondern eilt über die Erde hin, der linke Fuß steht fest auf, der rechte berührt den Boden

165. Adriaen de Vries, Brunnenfigur. Augsburg

166. Adriaen de Vries, Studienzeichnung. München

mit den Zehen: eine durch die Schwere der großen Bronzemasse geforderte Veränderung. Die Rechte hält den Caduceus, die Linke weist zum Himmel. Sein Auge sucht abwärts einen Flügelknaben zu seinen Füßen. Höchst bemerkenswert die Veränderung, die in Rücksicht auf die Aufstellung in der Straßenmitte das Bolognamotiv erfährt: der Torso wird stärker abgedreht, kontrapostisch greift der Arm mit dem Caduceus nach vorn herum, die Ansicht wird plastisch interessanter, als in der allein auf schön steigende Linie eingestellten Komposition seines Lehrers. Indem dann schließlich das Haupt sich neigend der Richtung des gesenkten rechten Arms folgt, das rückwärts abtretende Bein in seiner Linie Fortsetzung im erhobenen linken Arm findet, der kleine Flügelknabe eine weitere Wendung vornimmt, beginnen sich Schraubenbewegungen um die Figur zu drehen, die Linien binden sich zu Bewegungsströmungen, die Figur wächst ins Kubische. Es ist nicht ganz leicht, diesen großen Vorstellungsunterschied gegenüber dem Frühwerk Giovannis da Bologna in Worte zu fangen, letzten Endes handelt es sich um reliefmäßiges und kubisches Sehen. Es tut Bologna keinen Abbruch, wenn gegenüber seinem Frühwerk de Vries hier reifer erscheint. Ohne den Sabinerinraub (Abb. 135) hätte der jüngere diese Lösung kaum gefunden.

Der Herkules des anderen Brunnens (Abb. 164) ist ähnlich durchgefühlt, die Ausrichtung der Figur gegen die anspringende Hydra läßt eine Eindrehung in den Raum weniger gut zu. Daß diese für den ganzen Brunnen beabsichtigt ist, zeigt die dreiseitige Form des Stammes, daß sie schließlich doch für den ganzen Brunnen und geradezu glänzend erreicht ist, bewirken die übrigen Bronzen. An den Ecken sitzen über Muschelschalen drei badende Mädchen, die zu den schönsten des de Vries gehören: eine aus einer Kanne Wasser über den Fuß gießend, eine das nasse Haar wringend, eine ein Tuch auspressend. Zwischen den Frauen Reliefs mit allegorischen Szenen aus der Gründungszeit der Stadt 16 v. Chr. (Die drei Brunnen von Gerhard und de Vries stellen sich als Jubiläumsgabe gelegentlich des 1600jährigen Bestehens der Stadt dar und können in zyklische Beziehung gesetzt werden: der Gründer mit den natürlichen Hilfskräften der Stadt, Merkur als Gott des Handels, der über die Erde eilt, Herkules, der die physische und moralische Kraft darstellt.) Die drei allegorischen Reliefs sind signiert mit einem Monogramm in Dürerscher Weise: F dem A unten eingeschrieben. Man hat an Franz Aspruck gedacht, dieser war damals in Augsburg (S. 167). Doch entsprechen die Reliefs ganz dem Stil des de Vries und dieser zeichnet



167. Adriaen de Vries, Allegorisches Relief. Wien (Phot. v. Schlosser)

schon 1603 auf einer Büste Rudolfs II. im Hofmuseum ADRIANUS FRIES. Warum also nicht A. F. statt des näherliegenden A. V.? Die gleiche Signatur findet sich nun auf einer Bronzegruppe Achilles und Briseis im Schloß Windsor. Sie wird Aspruck zugeschrieben. Von ihr wird abhängen, ob die Reliefs ihm oder de Vries zuzuweisen sind. Möglich, daß de Vries nach Vorlagen Asprucks arbeitete und dessen Monogramm übernahm, aber unwahrscheinlich, denn warum sollte der Bildhauer Aspruck einen anderen modellieren lassen? Der Vertrag verlangt die „drey bassi rilievi" von de Vries. Unter den Reliefs stehen Putti auf Delphinen, unter den Muschelschalen Halbfiguren. Das Auge gleitet Kurven bildend von einem zum anderen, die Silhouetten der Mädchen, liebreizend, edel und sinnlich zugleich, locken um die Ecken herum: im Zusammenbau von Skulptur und architektonischem Körper ist jene räumlich komponierende Plastizität erreicht, die Bologna als höchstes Ziel erstrebte. Man vermerkt schließlich auch, wie die gesprengte Silhouette des kämpfenden Herkules ihr Mitspiel in der lockeren Schmükkung des Stammes findet. Eine concinnitas des Ganzen bei voller Freiheit der einzelnen Teile wird erreicht, der vereinheitlichende, kubisch gesonnene Barock ist geboren, die Renaissance noch nicht vergessen. Der Brunnen ist der schönste Deutschlands aus dieser Zeit. 1708 machte der Meister des Zittauer Herkulesbrunnens bei de Vries eine Anleihe, der Vergleich ist lehrreich.

Noch zwei weitere Werke besitzt Augsburg aus dieser Zeit von de Vries: das schon erwähnte Becken in S. Ulrich (S. 164) und die Brunnenfigur des Mannes mit der Muschel im Maximiliansmuseum (Abb. 165; Höhe 0,63 m). Beide Stücke weisen eine neue Richtung. Die Körperformen erscheinen gebeulter, die Konsistenz moroser, die Haare nehmen watteartige Formen an. Reflexlichter tauchen durch leichte Wendungen der Fläche auf, wo man sie nicht vermutet. Bei dem Mann erinnert die kontrapostische Fassung an Knaben der Sixtinadecke, kaum braucht bemerkt zu werden, wie de Vries die Figur ins Kubische einzurunden bemüht ist.

1601—02 geht de Vries nach Prag. Die Büste Rudolfs II. im Hofmuseum, aufgebaut auf den hockenden Gestalten Jupiters und Merkurs zu Seiten des Reichsadlers, entsteht 1603. Aus gleichem Jahr die Büste Christians II. von Sachsen im Albertinum zu Dresden, als Sockel hier zwei schmiegsame weibliche Akte. Die Geißelungsgruppe in Rothsürben (Schlesien) von 1604 kenne ich nicht aus eigener Anschauung. Wohl aus gleicher Zeit

168. Adriaen de Vries, Mausoleum. Stadthagen
(Phot. A. Haupt)

die Kleinbronze der Sammlung Figdor in Wien mit demselben Thema und die S. 147 erwähnte Reiterstatuette des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig im Städtischen Museum zu Braunschweig. Das Porträt des kurbettierenden Pferdes ist prächtig, de Vries geht damit Pietro Tacca im Motiv voran. Fast malerisch-impressionistisch in der Lichtführung die zweite Büste Rudolfs II. von 1607 im Hofmuseum. Welchen Tendenzen de Vries zustrebt, zeigen die schon erwähnten allegorischen Reliefs von 1609 (Abb. 167; Höhe und Breite 0,71 : 0,88 m): das Cellini-Bologna-Relief (Abb. 110, 137) wird vollkommen Gemälde, Formen flackern, verschwimmen und verstreichen im Reliefgrund. Wasser und Flammen zischen über die Erde, Gebundene werden entfesselt, Erniedrigte gekrönt. Reitergeschwader wühlen sich ineinander, Engel schreiten über Gefilde. Über Bergen braust der Wind, die Sonne strahlt, glüht, prasselt hernieder aus einem Himmel, in dem Götter und Göttinnen aufleuchten und neben Trompetengeschmetter Venus selig auf Wolken in einer Pose liegt, die wir erst bei Bouchers Mädchen erwarteten. (Einen ähnlichen Götterhimmel zeigt die vergoldete Silberschüssel mit dem Kampf der Götter und Titanen in der Münchner Schatzkammer.) Überlassen wir es Künstlern, zu dieser Reliefform Ja oder Nein zu sagen. Überlassen wir es anderen, mit der „schwülstigen Allegorie" zu rechten, die Ilg (Jahrbuch der kh. Sammlungen des Kaiserhauses, 1883) inhaltlich annähernd aufgelöst hat — Save und Kulpa als Flußgötter, die gefesselte Ungaria, Minerva, Victoria und der Kaiser, Austria und krönender Friedensgenius, Ungaria an der Reichssäule entfesselt und gekrönt, Entsetzung der Feste Raab und astrologische Konstellationen. Erkennen wir die Durcharbeitung der Fläche in Füllung und Reliefabstufung an und bewundern wir die Erzwingung malerischer Gedanken im Relief, an denen sechs Jahrzehnte gearbeitet haben, in denen die Sehnsucht des späten Donatello ihre letzte Erfüllung gefunden hat!

Zwei Pferdebronzen, die eine jetzt in Drottningholm, 1607, fast 1 m hoch, die andere kleinere von 1610

im Rudolphinum zu Prag, schließen sich vollkommen an das Pferd Cosimos I. in Florenz (S. 143) an — die Datierung wie fast durchweg bei de Vries durch Signierung und Jahreszahl leicht gemacht. Die Gruppe Simson mit dem Philister der National Gallery von Edinburg lehnt sich an Michelangelos bozzetto, das Vincenzrelief 1614 im Dom zu Breslau an Cellini (Abb. 110) an, — fast unheimlich, mit welch spielendem Formgedächtnis de Vries begabt ist. Aber bei seiner eminenten Begabung fehlt ihm eins: über Virtuosentum hinaus die stetige Arbeit an sich selbst. Das Tempo seiner Produktion wird immer schneller, die Leistungen kühn und hingehauen zugleich. Ohne rastloses Arbeiten kein dauernder Erfolg, ein Arbeiten aber, dem man nicht anmerkt, daß es Verzweiflungen zu überwinden hatte, bleibt ohne Segen.

1612 war Rudolf II. gestorben. Die Prager Künstlerkolonie hatte ihren Patron verloren, der von allen Fürsten vielleicht die aufrichtigste Liebe zur Kunst besessen hat. De Vries findet andere größere Aufträge. Die Arbeiten für Ernst von Schaumburg in Bückeburg beginnen mit dem Taufbecken 1615 in der Stadtkirche, getragen von zwei gegeneinanderlehnenden Engelputti, gekrönt von einer Taufe Christi, übersponnen ganz und gar mit allegorischem Ornamentschatz. Der Guß ist schlecht und man war in Bückeburg enttäuscht, als das Stück eintraf. Für das Mausoleum in Stadthagen, das dem Chor der alten Kirche als siebenseitiger Zentralbau durch Giovanni Maria Nosseni angeschlossen wurde, liefert de Vries 1617—20 die Bronzeskulpturen des Grabmals (Abb. 168). Auf einem mit drei allegorischen Reliefs (Abb. 170; Höhe und Breite 0,44 : 0,66 m) und einem Wappenrelief geschmückten Sockel steht der Sarkophag. An ihm das Reliefbild des Fürsten und entsprechend auf der Rückseite das des Chronos. Ringsum die Freiskulpturen dreier schlafender und eines aufsehenden Wächters. Die Bewegungsmotive, für diese Szene schon in der niederländischen Reliefskulptur ähnlich verwandt, wollen Michelangelo ausstechen und werden Akrobatik (Abb. 169; Höhe 1,29 m). Die schon erwähnte Zeichnung des Hans von Aachen hat ihm ein Motiv geliefert, noch spezieller läßt sich für diese ganze Komposition das italienische Vorbild nachweisen: die Auferstehung Christi in S.Croce zu Florenz von Santi di Tito (Entwurfskizze abgebildet bei Voß, Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Abb. 146). Als malerisches Ornament war solche Komposition allenfalls noch angängig im Relief, als Gruppe von Freifiguren, herausgelöst aus dem vereinigenden Helldunkel der Malerei, wirkt sie wie herumliegende Brocken. Daß man ein solches ambiente sfumato durch Wahl farbigen Marmors hätte erzeugen können, ahnte de Vries noch nicht, obgleich man in Rom damals die ersten Versuche in dieser Richtung machte. Das Beulen der Muskulatur, in der man ein „Können" nicht leugnen wird, führt zur Rohheit. Diese Rüpel profanieren das Innere einer Grabkapelle, in der das Mysterium der Auf-

169. Adriaen de Vries, Grabwächter. Stadthagen*

170. Adriaen de Vries, Allegorie. Stadthagen*

171. Adriaen de Vries, Mädchenraub. Bückeburg*

172. Adriaen de Vries, Adonis und Venus

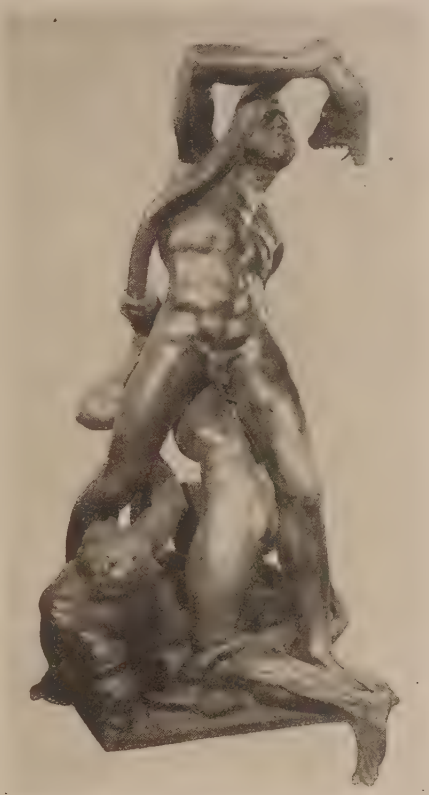
erstehung sich abspielt. Die Athleten Giovannis da Bologna an der Fontana dell' isolotto wirken ihnen gegenüber wie Götter, und dann — sie stehen im Freien an rauschenden Wassern. Christus ist eine fast genaue Kopie desjenigen der Kathedrale von Lucca, aber selbst mit dieser Schularbeit kann es de Vries nicht aufnehmen; er bildet einen sentimentalen Gesellen in Aktpose, — in Lucca steht jemand, dem das Himmelslicht neugeschenkt ward.

Dann aber möchte man sich doch wieder auch mit dem alten de Vries versöhnen, wenn man auf der Bückeburger Schloßbrücke vor die 1620—22 entstandenen Bronzegruppen Adonis mit Venus und den Mädchenraub (Abb. 171; Höhe 1,92 m) tritt. Die erste Gruppe variiert das aus der venetianischen Malerei bekannte Motiv des Davoneilenden, den schmiegsame Mädchenarme halten, die andere Gruppe ist eine der vielen Variationen der Statuette Giovannis da Bologna (S. 141), ergänzt durch einen als Merkur verkleideten Putto, der das Bein des Räubers festhält. Auf die Verwandtschaft mit dem Bolognarelief (Abb. 137) wurde hingewiesen. Die Behandlung des Frauenkörpers in seiner polsterigen Weichheit, die flachgleitende Modellierung des Gesichts, die flockige Haarfrisur, die den Männern in den Nacken reicht, sich sorgsam bei den Frauen in zwei langen Zöpfen flechtet, die Behandlung der Finger und Füße mit den verkümmerten Nägeln der großen und kleinen Zehe, das Verhüllen der Scham mit einem Zweiglein oder Tüchlein, die Formgebung, die Ton und Wachs der Arbeit noch spüren lassen, kurzum: die ganze malerische Morosität, die sich mit dem kubisch rundenden Strömen der Massen verbindet, ist charakteristisch für den Spätstil des Meisters.

Die 1616—23 für einen Brunnen des dänischen Schlosses Frederiksborg geschaffenen neun Bronzen, ein Neptun mit Göttern und Göttinnen nebst kleineren dekorativen Zutaten, kamen 1660 nach Drottningholm. Ebendorthin sind von den Schweden 1648 die im Auftrag Wallensteins für den Garten des Palais Waldstein in Prag 1623—27 geschaffenen Bronzen entführt worden. Sie sind dort an verschiedenen Stellen aufgestellt und einzeln bei Buchwald (Adriaen de Vries, 1899) aufgezählt. Einige von ihnen sind sicher geeignet, unser Urteil über den späteren de Vries günstig zu stimmen, wie der das antike Motiv ins Runde umkomponierende Laokoon 1623 (Abb. 173; Höhe 1,72 m), der dräuende Neptun. In der Gruppe „Sieg über den Geiz" schließt er sich an die Michaelsgruppe Gerhards (Abb. 153) an, macht aber aus dem Michael eine nackte Frau. Die große dekorative

Schulung, die der ganzen Nachfolge Giovannis da Bologna eigen ist, erfüllt hier wenigstens die Ansprüche, die der Barock an seine Gartenskulpturen stellt: anregendes Motiv, das sich leicht gibt, rasch extemporierender Vortrag, wirksame Silhouette. Aber letzten Endes weisen diese stilistisch höchst bemerkenswerten Skulpturen auch die Grenzen einer Richtung, die mit Akzessorien das Malerische in die Skulptur zwingen will.

Auch de Vries hat, zum Teil unter starker Anlehnung an Giovanni da Bologna, zahlreiche Kleinbronzen gefertigt, doch begegnet deren Sichtung Schwierigkeiten, da sie stets unsigniert sind. Den Bronzeguß des bozzetto zur Bückeburger Gruppe Adonis und Venus — von einem Modell des Mädchenraubes schreibt de Vries Mai 1620 an den Fürsten — konnte ich kürzlich im Münchener Kunsthandel erwerben (Abb. 172; Höhe 0,16 m). Der flotte Guß à cire perdue läßt in Oberflächenbehandlung und Detail alle Charakteristika des Spätstils erkennen, die große Gruppe zeigt dann Venus in die Gegenrichtung abgewendet. Vielleicht von de Vries ist der Sammlung Pringsheim-München eine kleine Venus, aus dem Fuß einen Dorn entfernend, mit danebenstehendem Amor. Die kürzlich in das Kaiser-Friedrich-Museum gelangte Gruppe Merkur und Psyche scheint ein Frühwerk unseres Meisters zu sein. Dagegen sind die beiden Statuetten Adam und Eva im Bückeburger Schloß, von A. Haupt (Zeitschrift für Bild. Kunst, N. F. VII) und nach ihm von Bruck de Vries zugesprochen, höchstens Werkstattarbeiten.



173. Adriaen de Vries, Laokoon. Drottningholm

De Vries baut das Erbe der ersten in Deutschland arbeitenden Niederländer nach seiner räumlichen Seite aus. Die Figuren der Augsburger Brunnen gruppieren allseitig den umgebenden Luftraum an sich heran. Plastische Massen und Raum entwickeln sich hier miteinander. Der innige Verkehr mit Malern hat de Vries die Augen geöffnet für das Kubisch-Malerische, in dem die Massen verschwimmen, die Räume unbestimmt werden, die Konturen sich verlieren, die Fläche ihre Präzision einbüßt. Das vollkommen malerische Relief erscheint, auf dem die einzelnen Formen sich in den Grund einwischen und durch Buckelung, Treibung und Senkung von Flächenteilen für atmosphärische und Beleuchtungseffekte, die in der Natur körperlos sind, Gleichungen gesucht werden. De Vries überträgt dies Prinzip auf die Rundskulptur, bei der im Grunde doch nie eine malerische Verschmelzung von plastischem und räumlichem Körper eintreten kann, indem er Teile wie Haar, Tücher, Detaillierung des Gesichts gewissermaßen als Reliefteile auf der Reliefebene des Körpers einbettet. Am Ende löst er ganze Gruppenmassen (Abb. 173) in diese Flockigkeit auf, gibt unklare Überschneidungen, die Teile wie Brocken herumliegen lassen, und nähert sich so mit seinen plastischen Mitteln jener Wirkung gleichzeitiger Malerei, die mit fallenden und huschenden Schatten Bildteile in Dunkel hüllt, den Zusammenhang der Form sprengt, im illusionistischen Raum die Unendlichkeit ahnen läßt. Genial nähert er sich einem Ziel, das in Italien noch Problem ist. Aber in dieser äußersten Annäherung an das Räumlich-Malerische verdeutlicht sich auch, daß der Freiskulptur gegenüber dem infinitesimalen Raum der Malerei unübersteigbare Grenzen gesetzt sind. In diesen Begrenzungen liegt die Tragik allen bildhauerischen Gestaltens der Barockzeit.

Neuere Literatur: Modern, Paulus von Vianen, Jahrbuch der kh. Sammlungen des Kaiserhauses, Wien 1894. — Conrad Buchwald, Adriaen de Vries, Leipzig 1899. — Walter Mackowski, Giovanni Maria Nosseni und die Renaissance in Sachsen, Berlin 1904. — Robert Bruck, Ernst zu Schaumburg, Berlin 1917.

174. van der Schardt (?), Porträtbüste. Haag*

HOLLAND UND ENGLAND.

Man erwartet ein Zurückfluten der durch Giovanni da Bologna ausgeformten italienisch-niederländischen Stilrichtung in das Heimatland — und findet bis auf einige Anlehnungen, die in das tiefe 17. Jhh. hineinreichen, im eigentlichen Belgien so gut wie nichts. Einige Altarreliefs, einige Epitaphien stellt man zusammen, aber sie halten am Stil der niederländischen Renaissanceskulptur fest. Die Malerei beginnt führende Kunst zu werden, an ihr wird auch die Skulptur sich sättigen.

Dagegen eine plötzliche und ebenso rasch wieder verschwindende Manifestation des Bolognastils in Holland! Nicht ganz rein, sondern so mit Elementen Michelangelos, Raffaellos und französischer Bildhauer durchsetzt, wie man es bei einem klugen sachlichen Künstler, der Italien und Frankreich zu seinem Studium bereiste, erwarten darf. Nicht ganz so schwungvoll vorgetragen, wie sich der Stil in Italien entwickelte und wie er von Deutschland und Frankreich interpretiert wurde. Auch die holländische Gotik war erdgeborener als die deutsche und französische.

In jener ruhigen Massivität, wie sie der holländischen Baukunst zu Beginn des 17. Jhhs. eignet, die er um monumentalste Werke bereichert, errichtet der Amsterdamer Stadtbaumeister und Bildhauer aus Utrecht, Hendrik de Keyser, seit 1609 das Grabmal für Wilhelm I., Prinzen von Oranien-Nassau, in der Nieuwe Kerk zu Delft.

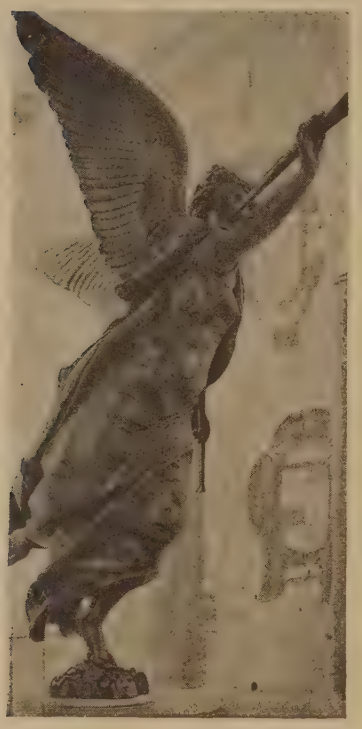
1565 geboren, heiratet de Keyser 1591 in Amsterdam. Da er nach dieser Zeit nie mehr längere Zeit der Forschung entschwindet, kann eine Reise nach Italien nur vor dieser Zeit angenommen werden. War er, wie auch ich annehmen möchte und wofür mir kleine nur durch Autopsie gewinnbare Formmotive Beweis sind, in

175. van der Schardt, Willibald Im Hof.
Berlin

176. Hendrik de Keyser, Porträtbüste.
Amsterdam

Italien, so traf er in Florenz Giovanni da Bologna auf der Höhe seiner Schaffenskraft. Vielleicht ist er damals schon über Paris gekommen. In S. Denis konnte er das 1570 beendete Grabmal Heinrichs II. sehen, das nicht allein im allgemeinen Vorbild des Grabmals Wilhelms I. geworden ist, was Six entgangen zu sein scheint, sondern von dessen vier weiblichen Eckfiguren de Keyser auch zu seinen Bronzen (Abb. 180—182) angeregt wurde. Vielleicht aber verbürgt die Frische der Anschauung eine andere, kurze Pariser Reise nach 1600 — war er doch auch 1607 in London — und da konnte er auch den Entwurf Biards für das Grabmal in Cadillac (S. 150) zu Gesicht bekommen haben, ohne dasselbe in seiner Ausführung zu sehen. Er verdankt ihm das Motiv der Renommée (Abb. 177). Daß er schließlich mit Goltzius und wohl auch mit anderen niederländischen Stechern in enger Beziehung stand, ist überliefert: für einen Prunkbecher der Martinsgilde in Haarlem entwarf er die Figuren, Goltzius die Reliefs. 1606 entsteht die polychrome Terrakottabüste im Rijksmuseum (Abb. 176; Höhe 0,62 m), 1607 das Spinnhausrelief, jetzt am Armenhaus in Amsterdam, das Erinnerungen an Ghiberti und die Sixtinadecke erkennen läßt, 1608 die H. D. K. signierte Marmorbüste des V. J. Coster. Als Frühwerk möchte ich ihm trotz Ablehnung durch Six die Castigatiogruppe am alten Gefängnis, jetzt Badhuis, zuweisen, die wieder durch die Knaben der Sixtina inspiriert ist. Endlich beschäftigen ihn die Arbeiten am Delfter Grabmal, mit dessen Aufstellung 1614 begonnen wird, vollendet erst nach seinem Tod 1621 durch Pieter de Keyser. Wer der Erzgießer war, steht nicht fest. Nebenher gehen dekorative Arbeiten für Bauwerke, wie die Justitia des Delfter Rathauses. Eine kleine Terrakottabüste des Kaiser-Friedrich-Museums, die Six agnoszierte, setze ich in die Zeit gegen 1610.

Das Grabmal in Delft (Abb. 178; Länge, Breite und Höhe 5,68 : 4,22 : 7,65 m) zeigt jene im Norden ausgebildete Hallenarchitektur des „praalgraf" in geistvoll komplizierter Lösung unter Verwendung von weißem und farbigem Marmor. In der Mitte ruht der Tote aus Marmor (Abb. 184), sein kleines Terrakottamodell (Abb. 179; Länge zu Breite 0,62 : 0,21 m, der Hund ergänzt) hat sich im Rijksmuseum erhalten. Zu Häupten des Liegenden sitzt der Verherrlichte nochmals in voller Rüstung, zu Füßen steigt eine Renommée (Abb. 177; Höhe 1,70 m) empor. An den Ecken in Nischen stehen allegorische Frauengestalten: Justitia mit Wage, Religio mit Bibel und Kirche (Abb. 180, 182; Höhe 1,68 m), Fortitudo mit Löwenhelm (Abb. 181) und Libertas mit dem vergoldeten Freiheitshut. Auf der Wölbung des Grabmals zwei klagende Putti mit der Inschrifttafel. Diese Figuren sämtlich aus Bronze.



177. Hendrik de Keyser, Siegesgöttin. Delft*

178. Hendrik de Keyser, Grabmal Wilhelms des Schweigers. Delft*

179. Hendrik de Keyser, Modellskizze. Amsterdam

Das letzte Werk, ihm kurz vor seinem Tod in Auftrag gegeben, so daß er nur noch das Modell gefertigt hat, ist der Erasmus von Rotterdam. Pieter de Keyser vollendete ihn, 1622 wurde er aufgestellt, 1677 an seinen jetzigen überaus ungünstigen Platz mit dem Rücken gegen das Licht gebracht. Wünschenswerte Änderung seiner Stellung, die Holland das auch in seiner Wirkung schönste Porträtmonument neuerer Zeit schenken würde, ist bei der erstaunlichen Gleichgültigkeit der Holländer gegenüber Skulpturen — Resultat der malerischen Neigung und des ganz spezialisierten Sammlerwesens — nicht zu erwarten. In seinen Folianten vertieft, schreitet der Gelehrte voran, die Kurve des ganzen Profils ist wundervoll, die Abpassung an den Sockel vortrefflich.

Die Skulpturen am Wilhelmsgrab genügen, um die Stellung de Keysers innerhalb dieser Epoche zu fixieren. Sie stehen summarisch gesehen dem französischen Kunstkreis des Germain Pilon, den weiblichen Figuren am Grabmal Heinrichs II. in S. Denis, zunächst näher als dem italienischen. Dann aber leuchtet doch aus ihnen die vertiefende Bekanntschaft mit Italien hervor, die Religio den Figuren der Schule von Athen, dem Apoll-David (Abb. 72) annähert. Drehenden Aufschwung schenkte die Bolognaschule, vermittelt durch Biard (Abb. 146). Bereicherungen durch Reflexe und Schattenlöcher sind zu beobachten, die Form bleibt aber verglichen etwa mit de Vries außerordentlich präzis, nah gesehen metallisch hart und fest (Abb. 181). Unter Berücksichtigung der durch das Material veränderten Technik bestimmt das gleiche Formgefühl auch dem Marmor und, wie die Büste von 1606 zeigt, der Terrakotta gegenüber. Im Erasmus ist ebenso die Einwirkung französischer Bronzen wie des de Birague (Abb. 122) nicht zu verkennen. Man darf nicht zögern dies auszusprechen: de Keyser als Bildhauer ist geistiger Zögling Pilons und Biards. Nur in seiner ersten Zeit machen stärker sich Einflüsse Michelangelos geltend, wie am Relief des Spinnhauses, der Castigatiogruppe, der Costerbüste. Aus ihr spricht jener große Ernst, innerliche Konzentration bei momentaner Lebendigkeit, die auch die Michelangeloschule noch für das Porträt pflegt. Die von ihm als Sockel

180—182. Hendrik de Keyser, Religio und Fortitudo (Kopf). Delft*

seiner Büsten gern benutzten Fratzenmasken entstammen dem Fries in der Capp. Medicea (Abb. 65).

Diese lebensstarken Büsten de Keysers stehen am Ende einer Entwicklungsreihe holländischer Porträtplastik in polychromer Terrakotta, von denen das Kaiser-Friedrich-Museum zwei gute Beispiele besitzt: die Büsten des Wilibald Im Hof (Abb. 175; Höhe 0,82 m) und seiner Frau, Werke des Johann Gregor van der Schardt gen. de Zar (vgl. Peltzer, Münchner Jahrbuch 1916/17), gefertigt bei einem Aufenthalt des Holländers in Nürnberg 1570. Eine andere polychrome Büste (Abb. 174; Höhe 0,40 cm) ist kürzlich in das Mauritshuis im Haag gelangt, vielleicht ist sie als ein Frühwerk van der Schardts anzusprechen.

Von den Söhnen de Keysers hat Pieter de Keyser die Vollendung der hinterlassenen Arbeiten übernommen. Dem anderen Sohn Willem de Keyser begegnen wir als „stadssteenhouwer" in Amsterdam, bis er 1658 nach London auswandert, wo er noch 1674 am Leben ist und einige Reliefs in der Westminsterabtei geschaffen hat. Mit gewisser Berechtigung werden ihm drei Steinreliefs 1649 des Rijksmuseums zugewiesen, einfache Szenen des täglichen Lebens darstellend, einst über Portalen des Nieuwezijds Huiszittenhuis zu Amsterdam. Ihre plumpe Bravheit läßt kaum ahnen, daß Rembrandt die Zeit überstrahlt, ihre malerische Wirkung ist mehr Resultat der Verwitterung als der Behandlung des Steins.

De Keysers Schwiegersohn Nicholas Stone, der unter ihm arbeitete und nach seiner Heirat 1613 nach England zurückkehrte, hat zur Wiederbelebung der in enge Grenzen gebannten englischen Monumentalskulptur beigetragen. Seinem Grabmal des Francis Hollis in der Westminsterabtei zu London, gearbeitet 1620, dem bedeutendsten unter seinen Werken, liegt vielleicht ein Entwurf de Keysers zu Grunde. Walpole (Anecdotes of painting, 1862) stellt die Werke des Bildhauers zusammen. Technisch sehr tüchtig, inhaltlich sich anschließend an das Bredaer Grabmal (S. 133), mit unverkennbaren Beziehungen zu dem Grabmal in der Münchner Frauenkirche und sicheren Beziehungen zur Werkstatt de Keysers das Grabmal des Sir Francis Vere († 1612) in der Westminsterabtei (Abb. 183). Auch Hubert Lesoeur (Le Sueur) ist ein Abkömmling der Schule Giovannis da Bologna. 1633 goß er das Reiterstandbild Karls I. von England, jetzt auf Charing-Cross aufgestellt. Auch von

183. Englisch-Niederländisch um 1615, Grabmal des Sir Francis Vere. London (Phot. Weller)

ihm verschiedene Grabmäler in der Westminsterabtei. Eine besondere Note, gar einen Beitrag zur Entwicklung der Barockskulptur bietet die englische Kunst dieser Zeit nicht.

Neuere Literatur: J. Six, Hendrik de Keyser als Beeldhouwer, Jaarverslag von het kon. oudheidkundig Genootschap, Amsterdam 1910. — Bulletins v. d. Ned. oudheidkundigen Bond.

184. Hendrik de Keyser, Kopf Wilhelms des Schweigers. Delft

VI. Die deutsche Skulptur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

SÜDDEUTSCHLAND.

Drei Wurzeln hat die deutsche Kunst des beginnenden 17. Jhhs.: die niederländischen Einflüsse, die einmal direkt aus den Niederlanden vermittelt durch Künstler und vor allem durch die Graphik einströmten, zum anderen in italienischer Färbung über die Alpen kamen, dann das Nachwirken der heimischen Traditionen, der heimlichen Gotik, endlich den Drang nach naturalistischer Revision der Formen.

Naturalistische Anschauung wird stets dann aufkommen, wenn aus irgend einem Grunde, der immer in veränderter psychischer Einstellung gefunden werden kann, die Darstellungsmethode schal wird, alte Formsymbole nicht mehr genügen. Der Entwicklungsprozeß wird um so plötzlicher und rückhaltloser sich dem Naturalismus zuwenden, je spiritueller die alternde Kunst ausgerichtet war. Man erlebt das in der Gotik der Niederlande und Deutschlands, in der Renaissance Italiens. Die Natur ist dann das Einzige, das noch Bestand und Sicherheit zu haben scheint. Wie denn auch die zusammenbrechende Geistigkeit des 19. Jhhs. in Philosophie und Kunst nicht mehr anderes als den Naturalismus findet. Kontinuität in der Entwicklung eines Stils setzt immer Kontinuität der Geistigkeit voraus. Wo diese einen Sprung tut, tritt sogleich an die Stelle eines Stils Naturalismus, um erst langsam aus sich heraus wieder einen Stil wachsen zu lassen. Jede Kunst beginnt naturalistisch, primitive Epoche bedeuten Kampf um die Natur, und in ihrer Entwicklung wird sie naturalistisch skandiert. Nicht das ist das Rätsel, daß die Kunst der Brüder van Eyck plötzlich da war, ein Rätsel wäre es, wenn sie zu ihrer Vorbereitung wie die Hochgotik zwei Jahrhunderte gebraucht hätte. Und nicht Naturalismus der Renaissance brach Gotik, sondern dieser Naturalismus an sich, mit dem schon das Stilgefühl der Spätgotik Balgereien aufführte, mußte auftreten, weil die Geistigkeit sich veränderte. Es wird verständlich, wenn Dürer Proportionen konstruiert und gleichzeitig das Rasenstück, den Flügel einer Blaukrähe tuscht. Naturalismus und neue Formsehnsucht ringen miteinander. Im Naturalismus opfert Dürer dem Zerfall, in den Proportionen sucht er Neuland. Wölfflins Instinkt behält hier Recht; es umgekehrt hinstellen, hieße entwicklungsgeschichtlich falsch denken. Zwischen den großen Stilentwicklungen weist jede Kunst Sprünge und Risse, in die tropfenweise Naturalismus eindringt. Immer Zeichen dafür, daß die Gläubigkeit im Stil nicht ganz sicher ist.

So auch beim Übergang zum Barock. Trotz allem Hingegebenen, Ekstatischen, Devoten, jenem masochistischen und sadistischen Rausch des Glaubenwollens, leben Giordano Bruno, Kepler, Newton. Dauernd drängt sich durch diese Sprünge Naturalismus in den Stil, entblößt in orgiastischster Ornamentik, in expressivster Bewegung plötzlich eine Schulter, läßt nackte Beine seiner Heiligen sehen, die in der Kirche die Lust, im Saal das Bacchanal aufsteigen machen. Man schreibe nicht alles der Sinnlichkeit dieser Epoche zu, die wohl groß war, mit der es aber die Gefühle der mittelalterlichen Vagantenlieder wohl aufnehmen könnten. Sinnlichkeit entzündet

185. 186. Bayrisch um 1625, Maria. München*

sich erst an höchstem Naturalismus, Naturalismus aber sprießt da, wo das Erdreich des Geistigen nicht mehr zusammenhält.

Einen Zusammenhalt gleich dem der mittelalterlichen Kunst hat es später nie wieder gegeben, wohl eine noch höhere Homogenität der künstlerischen Kulturprodukte. Die Risse wären größer geworden, wenn nicht durch Willen und Zwang die zerreißenden geistigen Kräfte immer wieder paralysiert worden wären. Immerhin, sie waren da. Und so finden wir auch bereits in der deutschen Skulptur dieser Zeit Zeichen eines sehr bewußten Naturalismus, der im Großen, noch mehr im Kleinen, das lebende Vorbild beobachtet und betastet.

Ich wüßte dafür kaum ein besseres Beispiel zu nennen, als die vorzüglich erhaltene kniende Maria im Bayrischen Nationalmuseum A. 17. Jhhs. (Abb. 185, 186; ganze Höhe 1,10 m). Sie ist abgeneigt allem Formal-Künstelnden ganz schlicht frontal gebaut mit zur Anbetung erhobenen Händen. Das Krönchen fehlt. Die Schnitzerei ist mit Stuck überzogen, polychrom gefärbt und das Gesicht leicht poliert. Seine Farbe leuchtet wie mattes Elfenbein, die Wangen sind pfirsichflaumgerötet. Auf die braune Iris der Augen ist ein Lichtreflexchen gesetzt. Die Lippen sind wie Johannisbeeren. Nur das Haar, das ein weißes Kopftuch mit braunen Streifen faßt, ist feierlich golden. Drachenblutrot ist der Rock mit goldenen Säumen, blau der Mantel. Aufgeschminkte Natur steht innerhalb hierarchischer Farben. Traditionelle Haltung trägt ein Gesichtchen, nicht gerade hübsch, aber appetitlich und reizend bei ein wenig Beschränktheit. Die Fülligkeit ist bezeichnend für den bayrischen Stil, Fettpolsterchen und Grübchen machen erst die Dorfschöne.

Dann breitet sich in Süddeutschland der Stil der italienisierenden Niederländer aus. Die Holzfiguren nehmen die präzisen Formen des Erzes, seine hochgratige Knitterigkeit an, tiefe Schattentäler greifen in ihren Körper hinein. Es sieht aus, als wolle man auch am Holz sparen. Den Abbildungen nach würde man einige Holzfigürchen des Germanischen Museums (Katalog von Josephi) für Bronzen halten. Eine ganze Gruppe von Figuren läßt sich zusammenstellen, die Bronzeformen auf Holz übertragen und deren Gesichtsausdruck durch dies Be-

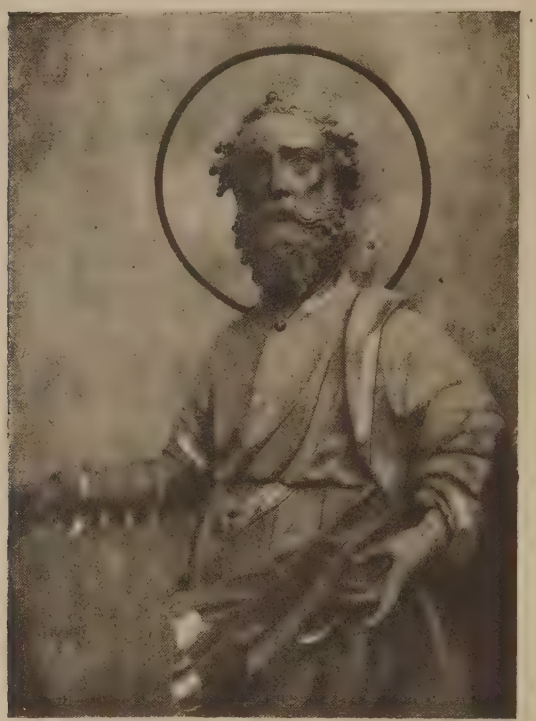
187. Bayrisch um 1620, Heilige. München
(Phot. Riehn & Tietze)

188. Bayrisch um 1620, Heilige.

mühen etwas zugespitzt Spinöses bekommt. Auch der dekorative Schmuck dieser Figuren, die Gürtelschließen, Diademe entlehnen ihre Motive den Bronzen Hubert Gerhards. Diese kunstgeschichtlich und formal interessante Gruppe ist im Bayerischen Nationalmuseum vertreten durch eine reich polychromierte Heilige (Abb. 187; Höhe 1,11 m), eine schönere Figur des gleichen Meisters befindet sich in meinem Besitz. Das Gesicht (Abb. 188; Höhe der ganzen Figur 1,36 m) hat die Präzision metallischer Formen, es wirkt leicht suffisant jüdisch. Zwei gute, doch abgelaugte Giebelfiguren bei A. L. Mayer-München. Eine größere Anzahl ähnlicher Figuren in der Frauenkirche zu München. Die Entstehungszeit ist um 1605—25 anzusetzen.

Die Gotik lebt weiter. Drei Jahrhunderte lassen sich nicht durch das italienische Licht verdunkeln, wenn diese drei Jahrhunderte der Manifestation des Spiritualistischen gedient haben. Geistigkeit streift man nicht wie einen Handschuh ab. Das neue Geistige erweckt stets Reaktionen des alten. Überall zittern geheime Impulse, rotten sich Schnörkel, möchten Visionen auffahren. In der Kirche zu Dachau stehen Christus und die zwölf Apostel: noch im Jahre 1620 sind sie gotische Zeloten geblieben (Abb. 189; ganze Höhe 1,59 m).

Hält man dies alles fest, so ist mit einem Male das Chaotische weniger Chaos als Reichtum, das Unübersichtliche ordnet sich, das Manierierte wird zumindest begreiflich. Zwei Meister ragen im südlichsten Deutschland aus der Menge hervor, von besonderer Qualität, wenn man dem Mikrokosmos ihrer Arbeiten mutig entgegentretend Stunden für die Besichtigung eines ihrer Werke verwendet: der Münchner Hans Degler und Jörg Zürn. Wie der Einzelvergleich



189. Bayrisch um 1620, Apostel. Dachau*

ergibt, müssen sie in Beziehung zueinander gestanden haben. Zürn hat sich Deglers Arbeiten gut angesehen. Aber sein Schüler ist er nicht. Zürns Kunst hat ältere Vertreter in seiner Konstanzer Nachbarschaft. Die Verwandtschaft mit den Figuren der astronomischen Uhr im Münster von Straßburg, 1574 entstanden und vielleicht von Tobias Stimmer, ist so frappant, daß geschlossen werden kann, Zürn habe im Atelier dieses Meisters seine Lehre durchgemacht. Es sind Gebirge von polychromen Kleinskulpturen, die sich in mehrgeschossigen Altären vor dem Betrachter aufrichten, zerflackernd im Ganzen, zerflackernd im Einzelnen. Freie Skulpturengruppen werden reliefmäßig behandelt, an gerahmte Hintergründe angeschmiegt wie Bilder, in schattende Gehäuse eingebaut, vom Lichtglanz der rückliegenden Fenster verzehrt. Malerische Gesinnung spricht sich entschieden aus. Und in diesen stoß- und ruckweisen Bewegungen, den hageren Wendungen und knickenden Stellungen leben Form, Gesinnung und Stimmung der geheimen Gotik. Die Bewegung ist nicht ausschließlich Darstellung schöner Körperfunktion, aber ebensowenig nur Ornament, wenn sie sich auch vollkommen in den Bau der Altäre einordnet, als Arabeske und Schnörkel mitwirkt. Sie strömt etwas Zitterndes, Geistiges aus, das zunächst fremd anmutet, das aber erkannt wird, wenn man diesen mißachteten Schöpfungen ein wenig Liebe entgegenbringt. Sie überrauscht niemanden, reißt niemanden weg, hinauf, aber sie bietet intime Liebenswürdigkeiten eines regsamen Mikrokosmos.

Die drei Altarbauten in S. Ulrich zu Augsburg sind Hans Deglers Hauptwerk. Sie stehen in zyklischer Beziehung zu einander: das Mittelstück des Hauptaltars 1604 zeigt Geburt und Anbetung der Hirten; der rechte Altar die Auferstehung Christi (Abb. 190; größte Breite 6,80 m), der linke die Ausgießung des heiligen Geistes, diese beiden 1607 vollendet und in ihrer Ornamentik einen kleinen Schritt weiter zum Barock machend als der Hochaltar. Der Aufbau des Hochaltars enthält über dem Hauptstück die Krönung der Maria und Christus als Weltrichter reliefartig angeordnet. Die Nebenaltäre gehen hier weiter, indem sie Predella und obere Szene als tiefe Grotten und Nischen formen, in denen sich die Szenen abspielen. Man muß den Altar sehen können als vielteiliges Gehäuse mit flackernden Konturen, hüpfendem Relief, tiefen Höhlungen, man muß die nervöse Rhythmik seines Aufstiegs empfinden lernen — und wird das gleiche Formgefühl in den Figuren wiederentdecken, die in lichten Farben mit Gold und Silber gehalten sind.

Von Degler 1608 der Kanzelbau in gleicher Kirche mit dem vom Barock häufig verwandten Motiv der Schalldeckel haltenden weiblichen Figuren. Im gleichen Jahr der Hochaltar der Klosterkirche Andechs, von dem nur Reste erhalten sind. 1610 der Marienaltar in der Klosterkirche von Altötting. Zwei Putti des Bayrischen Nationalmuseums können als eigenhändige Arbeiten Deglers gelten.

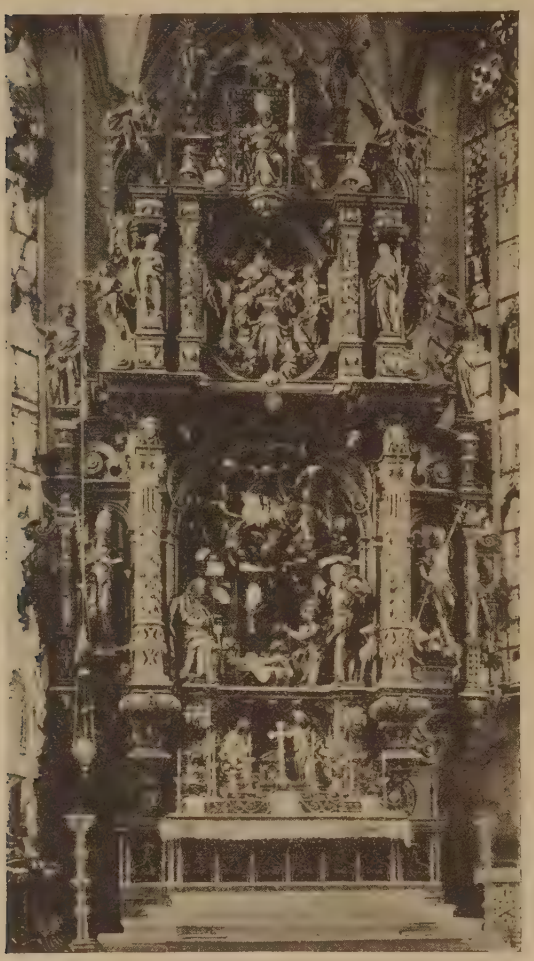
Als Frühwerke werden Jörg Zürn der Altar der Schultheißenkapelle im Überlinger Münster 1604—07 und der Altar in Aufkirchen (Kreis Konstanz) 1608 zugeschrieben. Sein Sakramenthäuschen im Überlinger Münster, vollendet 1611, übersetzt gotische Fialenarchitektur in einen Etagenbau, Renaissancekamine scheinen ihm vorgeschwebt zu haben. Der Hochaltar des Münsters in Überlingen 1613—34 übertrifft die immer noch bayrisch erdschweren Werke Deglers durch Poesie der Erfindung und Phantastik der Formgebung (Abb. 191). Der ganze Bau glitzert, kein Stückchen ruhiger Fläche ist mehr gelassen, goldene Lichter sind auf dem Braun des Holzes angebracht. Das Hauptstück, die Anbetung der Hirten, ist durchbrochen und umflackert mit

Lichtfetzen vom Chorfenster, die Predella hüllt die Verkündigung in geheimnisvolle Schattentiefen, hoch oben die Marienkrönung, ganz umflossen von Licht. Die Formen sind schlanker, schießen kristallinischer als bei Degler, der Ausdruck ist nervöser, innerlicher. Die sicheren Grenzen, die Zürn bis dahin von gehaltlosem Manierismus und Verwahrlosung trennen, scheinen fast überschritten im Rosenkranzaltar des Münsters 1632—40. Er wird nach seiner Zeichnung einem Nachfolger zugeschrieben, doch ließe sich wohl denken, daß Zürn in einseitiger Weitertreibung eines Prinzips zu solchem Spätstil gelangt ist.

Geheime Gotik blüht auch in den Werken des Bamberg-Würzburger Kreises. Hans Werner gibt am Epitaph des Bischofs Ernst von Mengersdorf in der Michaeliskirche zu Bamberg 1596 Einblick in ein Kircheninneres mit spätgotischem Netzgewölbe auf Säulen — noch 1611—14 wird ein Netzgewölbe in die Franziskanerkirche von Würzburg eingezogen! —, in der Kirche steht Christus vor den Schriftgelehrten. Gewandungen prasseln in knitterigen Brüchen über die Körper, Gesichter verzerren sich zu Karikaturen, Gestalten beulen sich in seitlichen Schwüngen.

Als Lehrer Michael Kerns, des bedeutendsten Vertreters der in Forchtenberg am Kocher ansässigen Bildhauerfamilie, wird Jakob Müller in Heilbronn genannt, — stilistisch muß man auf Hans Werner verweisen. Michaels erstes großes Werk, das er neunundzwanzigjährig schuf, die Domkanzel in Würzburg 1609, ist in jenem autochthonen deutschen Barock gehalten, den ich kubisch empfundene Spätgotik nennen möchte. Mit dieser knappen Begriffsverbindung hoffe ich leidlich den Kern des formalen und geistigen

190. Hans Degler, Auferstehungsaltar. Augsburg



191. Jörg Zürn, Marienaltar. Überlingen
(Phot. Friedlaender)

Problems bloßzulegen. Dieser deutsche Barock geht nicht etwa von Michelangelo und seiner Schule aus und adoptiert deren innervierte plastische Anschauung für sich. Will man von einem Vorbild sprechen, so ist es die gesteigerte Plastizität der Raffaelloschule, deren Einwirkungen wir unter dem Titel „klassische Strömungen" im IV. Kapitel zusammengefaßt haben. Sie hätten wie für Frankreich auch für Deutschland verfolgt werden können, doch wäre dies ein Eingriff in einen anderen Band des Handbuchs gewesen und hätte doch nur allzuflüchtig geschehen können. Italienischer Rinascimento und deutsche Gotik innig vermählt erzeugen als Kind den deutschen Frühbarock, dieser der Mutter ähnlich wird vom Vater in Zucht genommen, bis der Vater selbst an erziehender Kraft einbüßt und nun dem Sohn freie Bahn gibt. Nur so ist erklärbar, wenn der barocke Michael Kern in seinen späteren Werken zur Renaissance umzuschwenken scheint, worüber man sich mit Recht verwundern könnte, wenn nicht eben das Barocke auf Atavistisches sich gründete, schon bei Werner vorhanden war, wenn nicht das Renaissancemäßige als das Neue und angedeutet in den ersten Werken sich langsam in erziehendem Bemühen nur an die Oberfläche durcharbeiten würde. Nicht Reaktion, sondern Entwicklung sehe ich in den späteren Werken Kerns, die sich mehr und mehr der italienischen Hochrenaissance — wie unendlich groß immer noch die Gegensätze! — anzunähern suchen. Ganz am Ende entsteht dann 1643 im Michaelsaltar von Schöntal ein echtes Barockwerk: der Sohn ist in freier Bahn. Michael Kerns Frühbarock ist anders orientiert als die gewaltige Wuchtigkeit des späten Reichels (Abb. 159), mögen auch die Resultate sich annähern. Durch den Marcus am Fuß der Kanzel (Abb. 192; Höhe 0,60 m) bebt der Sturm innerer Erregung, der die Adern treibt, den Bart weht, den Körper herumjagt. Man stutzt, wenn man angesichts solcher Darstellung bei der sorgsamen Biographin Gradmann über Michael Kern die zusammenfassenden Worte liest: „die Bildhauerei der Zeit ist als Kunst nicht vollwertig, da sie auf seelischen Ausdruck verzichtet". Letzte gotische „bufera infernal" wirbelt durch Gewand und Körper, wie erste bufera barocca im Matthäus Michelangelos (Abb. 28). An dem Kanzelbecher wirft sie das Relief in Flocken über die Fläche. Malerische Tendenzen auch hier: das Relief der Grabtragung Christi auf dem Altar der Stiftskirche in Komburg bei Schwäbisch Hall ahmt, worauf Gradmann hinwies, ein Gemälde von Federico Barocci in Senigallia nach, verbreitet durch den Stich Sadlers, das Anbetungsrelief am Portal in Dettelbach eine Anbetung der Könige von Goltzius.

Das Material der im Ausmaß kleinen Skulpturen ist Alabaster. Frisch, von einer langsam trocknenden Oberfläche befreit, läßt er sich mit dem Messer schneiden, ohne zu spähnen wie Holz. So ermöglichen sich die virtuose

192. Michael Kern, Evangelist. Würzburg*

193. Schule Michael Kerns, Engelfigürchen. Würzburg*

Technik der Oberflächenbehandlung, die Rinnsale der Falten, das Auskehlen in Löffelmulden. Für die Glieder des architektonischen Aufbaus ist meist der billigere Sandstein verwendet.

Das Werk Michael Kerns ist von Fräulein Gradmann sorgsam zusammengestellt, ich vermag ihm neue Werke nicht zuzufügen und notiere die Hauptstücke. 1609 wird die Würzburger Domkanzel gearbeitet. Am Stamm der Kanzel lagern auf gebogenen Sockelstücken die vier Evangelisten (Abb. 192). In vier Nischen des viereckigen Stammes stehen die Kirchenväter, hier ist manches erneuert. Die sechsseitige Kanzel ist bekleidet mit fünf Doppelreliefs der Passion. Reiche Treppenbildung mit den Figuren der Prudentia, Fortitudo und Caritas. 1611 das nicht ganz auf der Höhe stehende Epitaph von Gebsattel neben dem Wernerschen Epitaph in der Michaeliskirche von Bamberg, die Karyatiden an den Seiten ursprünglich nicht dafür gearbeitet. 1612—13 das Portal der Wallfahrtskirche zu Dettelbach, 1614—16 die Tumba des Grafen Ludwigs II. von Löwenstein in der Stadtkirche von Wertheim mit leichten Anflügen des um diese Zeit in Deutschland sich entwickelnden Knorpelwerks. Gotisierend 1624 die Kanzel in der Wallfahrtskirche zu Dettelbach mit der Figur Jesses als Träger — Norddeutschland hielt sich an Moses und Paulus. Eine Reinigung und Entwicklung im Sinn niederländisch-italienischer Hochrenaissance beginnt, das Knorpelwerk bleibt. 1628 Epitaph Erbach in der Stadtkirche von Michelstadt, 1629—31 die Tumba des Grafen Philipp Ernst in der Stadtkirche von Langenburg, 1641 Bernhardsaltar in Schöntal, 1643 ebendort der Michaelsaltar unter Benutzung der Michaelsfigur Hubert Gerhards (Abb. 153). Hier setzt nun die echte italienisierende Barockwelle ein, der Aufbau ist groß gesehen mit wenigen Motiven. Eine überstarke Beteiligung, ja Ausführung des Entwurfs durch den Sohn Michaels Achilles Kern (S. 361) halte ich nicht für unbedingt notwendig, am dekorativen Detail mag er mitgearbeitet haben.

Einfluß und Ausbreitung des Kernschen Stils sind in der Maingegend weithin zu verfolgen. Zur Erledigung umfangreicher Aufgaben bediente er sich stets mehrerer Gesellen, so daß Werkstattarbeiten zahlreich sind. Mancher dieser Gesellen wird sich selbständig gemacht haben. Ich glaube auch die Einwirkung auf die Skulptur in Holz, worin Kern nicht selbst gearbeitet hat, erkennen zu können. Einiges in Würzburger Kirchen, anderes im Luitpoldmuseum der Stadt. Ein ansprechendes Holzfigürchen, polychromiert und vergoldet (Abb. 193; Höhe

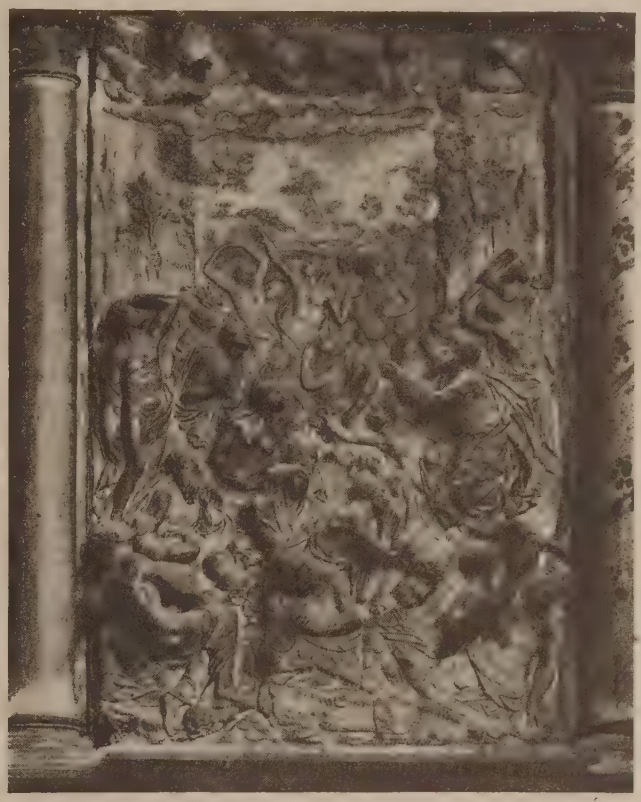
0,82 m), nicht unähnlich den Karyatiden des Gebsattelepitaphs bei Wandel der Technik, möchte ich in die Zeit um 1620 setzen. Man bemerkt besonders deutlich in Würzburg, wie an diesen Stil die sechziger, siebziger Jahre des 17. Jhhs. anknüpfen.

Wesentlich anders orientiert ist Michaels Bruder Leonhard Kern. Mit 21 Jahren, 1609 bis 1614, begibt er sich auf die Wanderschaft mit dem Ziel Italien. In Rom und Neapel hat er gelernt und gearbeitet, und zwar im Sinn des italienischen Manierismus niederländischer Färbung. Er hat sich so rasch wie möglich von jenem dumpfen Nachgrollen der Spätgotik zu befreien gesucht, hat Modellstudien gemacht und sich später seinen Landsleuten gegenüber italienischer, moderner geriert, ohne daß die Kraft reichte, die ihn zum Führer hätte machen können. Seine Kleinskulpturen in Buchs (Abb. 194) und Elfenbein, meist signiert mit einem L, an dessen senkrechten Strich sich die beiden Flügel des K hängen, scheinen ihn früh berühmt gemacht zu haben. Unter Bezugnahme auf diese Stücklein erhält er 1617 den Auftrag auf zwei Paar Giebelfiguren am Nürnberger Rathaus zu beiden Seiten des von Toppmann dekorierten Portals, ein hübscher Beweis, daß Auftraggebern wie Künstlern der Unterschied zwischen Kleinskulptur und Monumentalskulptur kaum bewußt geworden ist. Dargestellt wurden Ninus und Cyrus, Alexander und Caesar als Symbole monarchischen Machtgedankens. Diese nach einer Skizze Christoph Jamnitzers gefertigten Figuren (Originale im Germanischen Museum) sind die überlebensgroße, wenn auch keineswegs monumentalere Abwandlung der Evangelisten am Fuß der Würzburger Kanzel (Abb. 192), gesehen mit den Augen des Italienwanderers, ein wenig bombastischer, massiver und gröber. Aber es sind doch Skulpturen, wie diese Zeit sie selten aufzuweisen hat, kubisch mächtig durchgefühlt. Man merkt hier, wie sprungdicht sich Michael Kernsche Gotik und Leonhard Kernscher Italienbarock gegenüberstehen: dort die Plastizität sich durchkämpfend in gotischen Strudeln, hier die Plastizität zurücksinkend in die Wellen des aufgeregten Meeres. Es sind die einzigen Großarbeiten Leonhard Kerns geblieben, der handwerkliche Betriebsinstinkt war in dieser Familie zu stark. Die kleinen Aktfigürchen entzückten und so hat er sie unermüdlich gefertigt.

Mit sehr fein und weich durchgearbeiteter Oberfläche — Werkstattarbeiten manchmal ins Schwammige gehend —, genauen anatomischen Kenntnissen des bei Frauen gern vlämisch füllig gebildeten Leibes verbindet sich in diesen Kleinskulpturen (vgl. Scherer, Leonhard Kern als Kleinplastiker, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1916) jenes lineare Gleiten, das die Bolognaschule der kubischen Form als ein Ziel gestellt hatte. Mit dieser Schule auch gemein die Freude an rein ornamentaler Bewegung, ohne Ausdruck, ohne gesteigerte physische und psychische Funktionen. Die Frauen mit ihren dicken Untergesichtern, der fliehenden Stirn, dem halb über die Ohren gestrichenen Scheitelhaar erscheinen fast beschränkt. Und doch kann auch plötzlich in diesem temperierten Leonhard Kern der Sturm losbrechen, wenn das Motiv ihn entfesselt. Es besteht für mich kein Zweifel, daß er, wenn auch schon sechzigjährig (doch kann die Arbeit früher gefertigt sein), der Schöpfer des Reibelt-Epitaphs 1648 in der Würzburger Marienkapelle ist (Abb. 195; Reliefbreite und Höhe 0,69 : 1,12 m). Giovanni da Bologna klingt nach, die Relieftechnik ist der seinen ähnlich. Signorelli in Orvieto scheint auf Leonhard während seiner Wanderschaft größten Eindruck gemacht zu haben. Was er ihm einst für seine kleinen Figürchen entnahm, baut er jetzt in eine Signorelliszene unter ganz andrer Darstellung des Raums zusammen: Boden quillt, Massen werfen sich auf, hin und hergeschlagen vom Sturm wie die Bäume des Grundes. Können und Ideal weist das Werk gleichmäßig. Und als Ideal erscheint hier die vlämische Kunst. Rubens, dem er sich schon in der Typisierung seiner üppigen Frauenfigürchen zuneigte, beginnt allmächtig zu werden. Ähnlich, doch weichlicher das Relief mit gleichem Thema im Bayrischen Nationalmuseum. Neu und originell allerdings sind auch diese Stücke nicht, Leonhard Kern fand seine Vorlagen in den Arbeiten der Goldschmiede: die getriebene Silberschüssel aus dem Ende des 16. Jhhs. in der Schatzkammer der Münchner Residenz mit der Darstellung der deukalionischen Flut phantasiert mächtiger, hinreißender und selbstverständlich renaissancemäßig klarer mit gleichen Motiven.

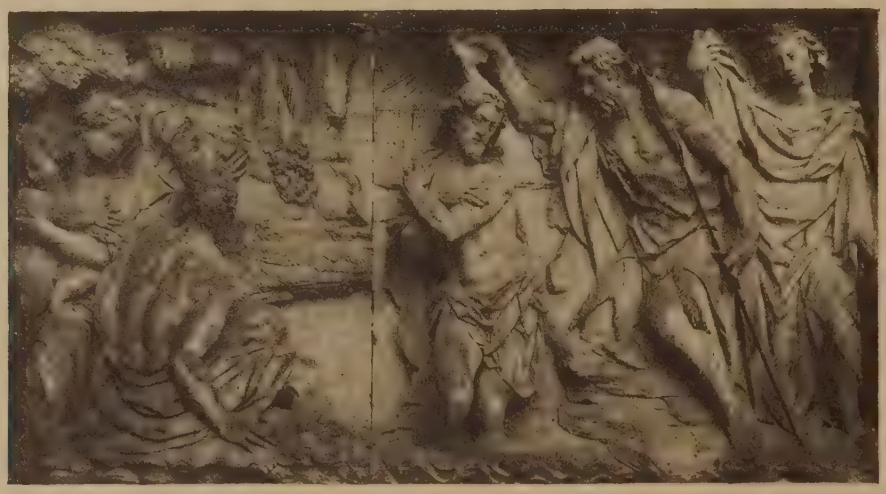
Die Verschmelzung von Renaissance und geheimer Gotik mit dem Endergebnis eines deutschen Barocks bestimmt auch das Werk zweier anderer Künstlerpersönlichkeiten Südwestdeutschlands. Es sind der kurtrierische Bildhauer Hans Ruprecht Hoffmann und der Aschaffenburger Meister Hans Junker.

194. Leonhard Kern, Diana. Berlin



195. Leonhard Kern, Reibelt-Epitaph. Würzburg (Phot. Gundermann)

Während Hans Junker, das Mitglied einer größeren Künstlerfamilie — Michael und Zacharias Junker erscheinen neben ihm — sichtlich unter dem Einfluß Sansovinos steht, nimmt Hoffmann seinen Ausgang ausschließlich von dem niederländischen Floris-Vredeman-Kreis und würde den norddeutschen Bildhauern zugeordnet werden müssen, wenn er sich nicht doch durch seine Beziehungen zur Werkstatt des Johann von Trarbach in Simmern und das Spezifikum seiner geheimen Gotik als Süddeutscher auswiese. Die Simmerer Werkstätte, die sich in ihren Leistungen um 1600 bereits sehr merklich abschwächt, ist ganz deutsche Renaissancegesinnung, erstreckt sich aber in ihren Ausläufern bis tief ins 17. Jhh.: Grabdenkmal Lellichs und seiner Frau in der Pfarrkirche von Inglingen (Lothringen) um 1640. Ihre Einwirkung besteht weniger im Formalen als in der Schulung auf die Porträtfigur in großen, wenn auch unbeweglichen kubischen Verhältnissen. Stellt man diesen lebensgroßen Figuren die kniende Figur Johanns von Schonenburg im Trierer Dom oder die heute im Dommuseum befindliche Stifterfigur vom dortigen Dreifaltigkeitsaltar — diese Stifteraltäre, die zugleich Denkmäler sind, werden jetzt üblich — gegenüber, so ist allerdings der Unterschied bedeutend: er beruht auf einer feineren psychischen Auffassung, einer gewandteren Durchfühlung des Körperlichen durch Hoffmann. In seinen frühen Arbeiten, wie der Trierer Domkanzel, ist deutlich der Einfluß der niederländischen Stecher zu verfolgen, durch seinen Biographen Balke sind Stichvorlagen der Franz Floris, Martin de Voß, Martin van Heemskerk im Einzelnen nachgewiesen worden. Der Bildhauer übersetzt sie ins Relief, und da in dieser Zeit originelle Idee weniger gilt als Technik, die technische Fertigkeit des in den Niederlanden geschulten Hoffmann sehr vollkommen ist, hat ihn seine Zeit bewundert statt ihn des Plagiats zu zeihen. Er berührt sich in dieser Arbeitsweise mit allen seinen Zeitgenossen, besonders der Bildhauerschule der Provinz Sachsen. Durch diesen anerzogenen Romanismus bricht bei dem gealterten Hoffmann — sein Name bezeichnet wie bei Kern eine Bildhauerwerkstatt, in der auch jüngere Kräfte zur Auswirkung gekommen sein dürften — das immanente gotische Empfinden durch, läßt plötzlich die Falten brüchig knittern, zerrt Gebärden, Schultern, Hüften und gibt schließlich 1614 in den guten Figuren des teilweise nachlässig gearbeiteten Allerheiligenaltars, dem Grabmal des Kurfürsten von Metternich, Visionen einer einzigartigen barocken Phantastik, gewidmet der Verherrlichung der Gegenreformation. Der von dem



196. Hans Junker, Taufe Christi. Aschaffenburg*

Mittelstück links gegenüber dem knienden Stifter stehende Michael (Abb. 197) ist eine der großartigen Paraphrasen des deutschen Barocks über das von Hubert Gerhard (Abb. 153) angeschlagene Motiv.

Ausführliche Aufzählung der Werke bei Balke. Seine Ausbildung muß Hoffmann in der Antwerpener Bildhauerschule erhalten haben, er kehrt auch später verschiedentlich nach dort zurück. Aus dieser Schulung heraus 1570—72 die Kanzel des Trierer Doms geschaffen. Bald darauf Zusammenarbeit mit Johann von Trarbach, so um 1578 am Reichardtgrabmal der Pfarrkirche in Simmern. Ein stärkeres Quellen und Aufwühlen der Massen macht sich in den Arbeiten der achtziger Jahre geltend, so am Dreifaltigkeitsaltar, am Denkmal für Jacob von Eltz und am Johannisaltar im Trierer Dom. Gleichzeitig Verlebendigung des Trarbacher Stils in den Porträtfiguren des Jacob von Eltz, des Johann von Schonenburg Anfang der neunziger Jahre. Die formal und inhaltlich gesteigerte Barocktendenz bricht durch in dem von-der-Leyen-Altar 1610 mit groß gesehener Kreuzigungsgruppe und dem Cratz-Altar 1610 der Liebfrauenkirche zu Trier. Sie erreicht mit sichtlichen Zeichen des Verfalls der Werkstatt ihre Höhe in seinem letzten Werk, dem Allerheiligenaltar des Trierer Doms 1614 (Abb. 197), doch zeigt auch hier die in der Mitte stehende Madonna, daß der italienisch-niederländische Schönheitskanon nicht beiseite gestellt wurde. Der üppige Aufbau mit Säulen, zahlreichen Reliefs und kleinen Einzelfiguren, einer üppig wuchernden Ornamentik erinnert an gleichzeitige Epitaphien Ertles im Magdeburger Dom. Die Wurzeln dieses dekorativen Schwalls stecken im Cornelis-Floris-Stil der Niederlande.

Als Frühwerk des Hans Junker, der in Italien gewesen sein könnte, glaube ich seiner stilistischen Verwandtschaft mit den Aschaffenburger Arbeiten wegen den Johannis-(Fürstenberg-)Altar des Doms in Mainz 1687, restauriert 1828, ansprechen zu dürfen, den Koch dem Gröninger Kreise, vielleicht gar dem mit ihm in Verbindung stehenden Frankfurter Hoicheisen zuweisen möchte. Material farbiger Marmor, Tuff und Alabaster. Das Mittelrelief der Taufe Christi ist in seiner malerischen Manier niederländisch, in der Formensprache der Einzelfiguren lehnt es sich an Andrea Sansovinos Christus am Baptisterium in Florenz mit verstärkter kontrapostischer Bewegung an, die Engel mit den Tauftüchern, die Landschaft lassen nicht ganz zu Unrecht an Verrocchios Taufe denken. Feierlich groß die beiden weiblichen Figuren zu Seiten des Reliefs über dem Portal. Sehr ähnlich in der Komposition das Relief über dem Portal der Schloßkirche in Aschaffenburg (Abb. 196). Da die Stichfolge, die den Schloßbau Riedtingers 1611 vorführt, wohl das Portal zeigt, nicht die Skulpturen desselben, so sind diese Arbeiten nach 1611, doch kaum wesentlich später entstanden, denn das Portal rechnete von vornherein mit Skulpturenschmuck. Johannes der Täufer und der Evangelist zu Seiten in Nischen, die von je zwei Säulen flankiert werden, sind pathetische Gestalten, den oberen Abschluß bildet die Statue der Maria mit dem Christkind, eine plastisch volle Erscheinung mit jenem leicht melancholischen Anflug im Ausdruck, den man bei Jacopo Sansovino häufig findet. Im einzelnen Spuren jenes spätgotischen Lebens, die sich in knitternden Faltenbrüchen, im krausen Gelock des Engels äußern. 1619 ist der Altar der Schloßkapelle vollendet, wohl die harmonischste Leistung dieses heterogene Elemente zusammenfassenden Künstlers. In den zehn Passionsreliefs vereinigen sich niederländische Vorbilder mit Dürerschen Motiven, von den seitlichen Nischenfiguren variiert der heilige Martin jene halbdrehende Haltung um eine Senkrechte, die auch bei den Engeln gern verwendet wird. Die Figur des Patrons

197. Hoffmann, S. Michael vom Metternichgrabmal. Trier
(Phot. Balke)

mit dem Modell des Schlosses eine Glanzleistung deutscher Skulptur. Das Mittelstück der Kreuzigung ist trotz völliger Symmetrie erfüllt von jener gereckten, aufflackernden Beweglichkeit, die ihre freieste Äußerung in Gewand- und Haarbehandlung findet, jene einheitliche strömende Harmonie des Ganzen schaffend.

Mit Ausnahme des in späterer Zeit klassisch sich ausrichtenden Michael Kerns und des ganz italienisierenden Leonhard Kerns geht also die Entwicklung auf der ganzen Linie auf Bewegung aus, die funktionell und romanisierend erlernt wurde, die schließlich in Vermählung mit gotischen Tendenzen etwas zu erreichen sucht, was über den Romanismus weit hinausgeführt hätte. Selbständig entsteht eine deutsche Barockskulptur, selbständig wie in der Baukunst Riedtingers Aschaffenburger Schloß, Holls Augsburger und Wolffs Nürnberger Rathaus. Es fehlt der deutschen Kunst nur eines: die Monumentalität der Aufträge und damit die Erziehung zur Monumentalität der Gesinnung. Das kleine Vielerlei drängt zum Handwerklichen und verhindert damit Entwicklung der großen künstlerischen Persönlichkeit. Erreicht war auch für Süddeutschland um 1620 annähernd eine Homogenität des Stils, deren das Genie bedarf, um zum Führer zu werden. Die Grundlagen waren geschaffen, da brach die Entwicklung krasser als in Norddeutschland ab. Vier Jahrzehnte später mußte man geschwächt und mit übermächtigen Vorbildern jenseits der Grenzen von neuem beginnen.

Neuere Literatur: Franz Balke, Über die Werke des kurtrierischen Bildhauers Hans Ruprecht Hoffmann, Trier 1916. — Gertrud Gradmann, Die Monumentalwerke der Bildhauerfamilie Kern, Straßburg 1917.

NORDDEUTSCHLAND.

Die norddeutsche Skulptur in der ersten Hälfte des 17. Jhhs. macht den verworrensten Eindruck. Führende Charaktere, die über den engen Rahmen von Lokalschulen hinausgreifen, fehlen gänzlich. Eine Darstellung, die wie die vorliegende Entwicklungslinien geben will, kommt in Verlegenheit, wie weit die nicht geringe Schar von Künstlern zu beachten ist, ob nicht Nennung dieses oder jenes Meisters bereits ein zu starkes Sichverlieren im Detail bedeutet. Einflüsse sind mannigfaltig, Italienisches, Niederländisches, Süddeutsches kreuzen sich, zufällig, unpolitisch, nicht immer geographischen Richtlinien folgend. Diese Einflüsse treffen auf verschiedenartigste Stammcharaktere, die schnell und leicht, schwerfällig und ungelenk mit den übernommenen Formen arbeiten. Katholizismus und Protestantismus wogen stellenweise durcheinander. Dabei ist der Drang nach individueller Trennung und Absonderung größer als in Süddeutschland. Der Forscher, außerstande dieses chaotische Bild einheitlich zu zeichnen, wird sich genügen lassen müssen, einige Zentren herauszuheben, die wie Klippen in diesen Strudeln ragen. Damit kann wenigstens eine Übersicht über die Mannigfaltigkeit gewonnen werden, ohne der Darstellung wegen den Dingen Zwang anzutun.

Der Einfluß Giovanni Maria Nossenis in Dresden, dem die Berufung von Carlo di Cesare (S. 153) zu danken war, macht sich auch auf die sächsische Skulptur geltend, jedoch in geringerem Maß als auf die Baukunst. Ob Nosseni selbst bildhauerisch tätig war? Die Frage ist bejaht worden, zumal er in dem Empfehlungsschreiben, das seiner Berufung 1575 aus Italien vorausgeht, als jemand bezeichnet wird, „dessen Profession nit ainer sondern menigerlai trefflichen Artt“ sei und neben der Kunst des Bauens auch Malen, Bildhauen, Schnitzen und besonders Alabasterwerk aufgezählt werden. So sind ihm die Skulpturen am Choraltar der Sophienkirche in Dresden 1606 zugewiesen. Wäre es an sich schon merkwürdig, daß Nosseni in Freiberg nur

198. Sebastian Walther, Sünde mit Teufel und Tod. Dresden

als Architekt auftritt, sein erstes Skulpturenwerk erst 31 Jahre nach seiner Berufung entstanden sein soll, so vermag mich auch der Stil der Arbeiten keineswegs für Nosseni zu gewinnen. Vielmehr erkenne ich in den Standfiguren jene einheimische Tradition, der auch die Skulpturen an dem von Giovanni Maria da Padua erbauten Schloßkapellentor zuzuweisen sind, erst längere Zeit nach Vollendung des Tors 1555 angebracht. Von den beiden Reliefs möchte ich das untere, die Darstellung des Abendmahls, als Frühwerk des Sebastian Walther ansprechen, der sich Nosseni angeschlossen hatte. Der Einfluß des Italieners macht sich in der Wahl des Motivs geltend, die durch Säulen geteilte Komposition erinnert an Veroneses Festmahle, einige Apostel sind Lionardos Abendmahl entnommen, im Bildgrund tauchen auf Cestiuspyramide und Kuppel von S. Pietro — Erinnerungen eines italienischen Architekten an berühmte Bauten Roms. Die Skizzen der Komposition wird Nosseni geliefert haben, mehr aber auch nicht. Neben Hegewald ist Sebastian Walther Mitarbeiter an dem Grabmal, das Nosseni sich gegen Ende seines Lebens in der Sophienkirche errichtete. Hier möchte ich ihm den knienden Nosseni in

199. Sebastian Walther, Verkündigung. Dresden

200. Ditterich, Kreuzigungsgruppe. Wolfenbüttel*

der Auffassung der Freiberger Bronzefiguren und die Gruppe der drei Frauen zuweisen, deren knitterig erregter, scharfgratig und plattgequetscht rinnender Faltenstil sich entschieden von dem Fluß des Gewandes der Christusfigur unterscheidet, die Zacharias Hegewald zugewiesen wird. Etwa zwanzig Jahre später entsteht das S. W. 1640 signierte Alabasterrelief im Grünen Gewölbe, eine rauschend volle Verkündigung an die Hirten (Abb. 199) mit gewissen Italianismen, in ihrer Gesamtstimmung jedoch von deutschidyllischem, Cranachartigem Liebreiz.

Der besondere Faltenstil Sebastian Walthers, der von dem Relief des Choraltars der Sophienkirche bis zu diesem fünf Jahre vor seinem Tod entstandenen Verkündigungsrelief eine nicht unwesentliche Entwicklung zeigt, in der aber stets etwas Zuckendrissiges bleibt, bestimmt mich, ohne daß ich hier ausführlich zu begründen vermag, ihm noch einige andere Werke in Dresden zuzuweisen, die innerhalb der nicht besonders qualitätvollen Dresdener Skulptur dieser Zeit bemerkt zu werden verdienen. In ungefährer chronologischer Anordnung sind das die Kreuztragung auf dem später zusammengesetzten Altar in der nördlichen Sakristei der Sophienkirche, ein Relief mit zum Teil frei heraustretenden Figuren, das Schwalbachgrabmal von 1632, von dem sich die kniende Marmorfigur der Agnes von Schwalbach im Dresdener Stadtmuseum erhalten hat, die Gruppe Tod, Teufel und Sünde ebendort (Abb. 198; einige Ergänzungen, Breite 0,48 m). Ich glaubte zunächst, gegenüber diesen letzten beiden Skulpturen die Persönlichkeit eines „Meisters des Schwalbachgrabmals" gefunden zu haben, erkannte aber dann ihre enge Verbindung mit dem Relief der Kreuztragung und dem Verkündigungsrelief. Einige andere Skulpturen des Stadtmuseums weisen auf die Werkstatt Walthers.

Analysiert man den Christus am Grabmal Nossenis, der weniger an die Statue Michelangelos in S. M. sopra Minerva als an Vorbilder der Malerei — Christus an der Geißelungssäule — sich anschließt, so muß man Hegewald auch den bewegteren Christus rechts neben dem Chor der Frauenkirche in Dresden 1634, von einem zerstörten Epitaph stammend, zuweisen. Dieser Meister italienisiert stärker als Walther, er strebt sichtbar nach edlerer Form und ergeht sich in dem hohen Pathos des Schmerzes. Sein Faltenwurf ist plastischer, schwingt mehr durch. Mancher Detailähnlichkeiten wegen möchte ich ihm auch das malerisch gesehene Relief der Grablegung an dem zusammengesetzten Altar in der Sophienkirche, nordöstliche Sakristei, zuweisen. Eine gewisse Schlaffheit der Handgelenke trotz sorgsam naturalistischer Bildung, die hier auffällt, ist auch an den Christusstatuen zu bemerken. Den Altar Hegewalds in Kötzschenbroda 1638 habe ich nicht gesehen.

Derbe provinzielle Abwandlung dieser Schulgruppe zeigt sich in den ersten Werken des Bernhard (Burchard) Ditterich, dem Hauptmeister der Freiberger Bildhauerfamilie. 1612 schwebt zwischen ihm und der Nossenigruppe eine Streitsache, da er deren Werke nachmache. Der Kreuzigungsaltar der Jacobikirche in Freiberg i. S. 1610 läßt erkennen, daß er der Formgebung der Dresdener Schule nachzustreben bemüht ist. Der in die Hauptkirche von Wolfenbüttel gelangte Hochaltar 1618 überrascht durch schlanke Formen der Figuren (Abb. 194), die man als Gotisierung des Giovanni-da-Bolognastils bezeichnen könnte. Auch aus Einzelheiten der Reliefs zu Seiten und über dieser Gruppe geht hervor, daß dieser strebsame Künstler selbständig an italienischen Vorbildern seine Formsprache erzogen hat.

Nossenische und niederländische Einflüsse, wie sie schon an dem Altar aus der Afrakirche in Meißen, jetzt im Museum des Altertumsvereins von Dresden, sich mit starken gotischen Reminiszenzen verbinden, werden in barockes Empfinden umgewandelt in den Skulpturwerken der Stadtkirche von Lauenstein in Sachsen. Das Bünau-Epitaph wurde 1611 von Lorentz Hörnigk aus Pirna begonnen, Altar und die Kanzel mit dem Moses dürften bald nach dem Neubau der Kirche 1596 entstanden sein. Man kann den Altar, der von Hörnigk

um 1615 abgeändert wurde (vgl. Schmarsow, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1910 und Carus, Das Altarwerk zu Lauenstein, Leipziger Dissertation 1910), in Verbindung bringen mit dem Altar in Burg von Spieß (s. u.), die Stilsymptome sind die gleichen, die Qualität in Lauenstein bedeutender. Einen Studienaufenthalt Hörnigks in Italien anzunehmen halte ich im Hinblick auf die wiederkehrende Typik seiner Komposition nach niederländischen Vorbildern nicht für nötig. Neben Hörnigk arbeitet renaissancemäßiger Michael Schwenke in Pirna, von ihm um 1600 der Hauptaltar der dortigen Stadtkirche. Hans Klintzsch schafft die Verbindung mit Magdeburg. — Die Bergmannskanzel im Freiberger Dom 1638 fällt in einen trockenen Renaissancestil zurück und dokumentiert Erlöschen eines barocken Aufschwungs.

201. Klintzsch, Fortitudo. Magdeburg*

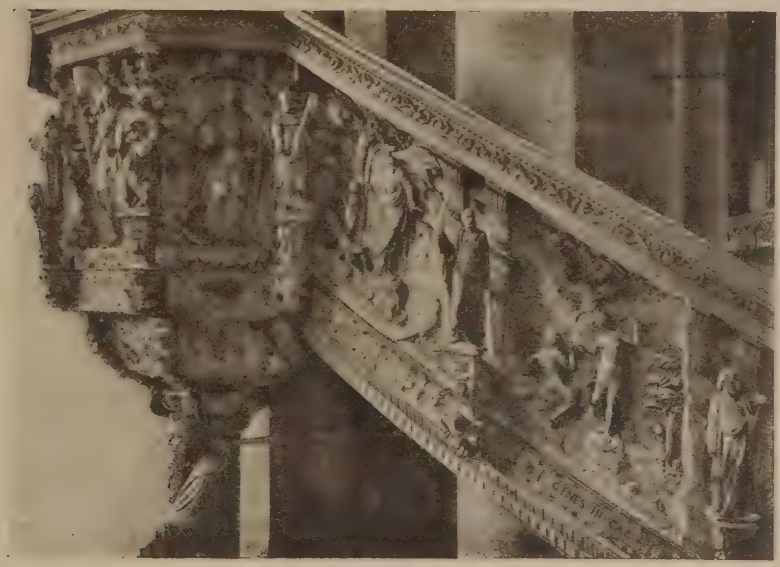
Bedeutender, selbständiger und energischer umfangreicheren Arbeiten gegenüber, wenn auch mit allen Anzeichen handwerklicher Gesinnung, ist die Bildhauerschule, die sich in der Provinz Sachsen mit dem Zentrum Magdeburg entwickelt. Die Grundlage gibt hier die heimische Renaissance in der dekorativ üppigen Auflockerung des Florisstils ab, die noch gegen 1600 ein ganz zartgesponnenes Werk in Lettner und Taufe des Kirchleins von Osterwohle bei Salzwedel schafft. Das Ornament hier sehr zierlich, das Figürliche bereits barockisierend. Das Epitaph von Bothmar († 1592) im Magdeburger Dom von Hans Klintzsch aus Pirna ist charakteristisch für diese bombastisch rauschende Aufwühlung von Steinmassen, die sich auf den pietistisch symbolischen Inhalt der Darstellung abstimmt, wie er in Kirchenliedern dieser Zeit gleichfalls zum Ausdruck kommt. Bei alledem darf nicht übersehen werden, daß in einzelnen Figuren dieses Grabmals, das leider seine alte Polychromie verlor (Abb. 201, Höhe mit Sockel und Kapitel 1,04 m), eine Wucht des plastischen Ausdrucks hervortritt, die wie Posaunentöne in die manieristisch gerichtete Produktion hineinfährt. Das stämmige Schreiten mit dem Gewölbe des angespannten Bauchs, das Packen von Säule und Gebälk, das gespannte Anziehen des Haupts sind von einer Mächtigkeit der Gebärde, die Formen sprengt, um zum Ausdruck zu kommen. Der Ruf nach Neuem, Anderem schallt aus diesen Sandsteinen, sie bezeugen die Erregung, die bei aller Formendogmatik hinter der protestantischen Lehre steckt und die der Süden Deutschlands in diesem Maß nicht kennt. Hans Hacke aus Werben und der zeitweise mit ihm zusammenarbeitende Michael Spieß aus Magdeburg streben im Aufbau ihrer Altäre, Kanzeln und Epitaphien, tektonisch klarer disponierend, nach ähnlichen Wirkungen, doch macht sich bei ihnen bereits der mäßigende Einfluß Kapups geltend.

Hans Hacke ist als Schöpfer der Kanzel der Jakobikirche in Stendal 1612 gesichert. Die stilkritische Analyse des dort befindlichen früher beendeten Altars läßt auf eine Zusammenarbeit von Hacke und Spieß schließen; letzter ging bei seinem signierten Altar in der Oberkirche von Burg 1607 von der Stendaler Komposition aus. Datiert 1608 ist Hackes Epitaph des Bürgermeisters Franke in Werben. — 1602 arbeitet Spieß die Sandsteinkanzel in Werben, dann den Burger Altar, auf dessen Rückseite er sich nennt: Michael Spies Bilthawer in Magdeburg Anno 1607. Sicher nicht von ihm ist die Kanzel in der gleichen Oberkirche 1608, wohl aber der kanzeltragende Moses in der Unterkirche 1608, der die für Spieß charakteristische Gewandformung in prismatischen Zuschnitten besonders an den kontrapostisch vorgeschobenen Knien und die flockige Haaranordnung zeigt. Die Arbeit, insonderheit die Reliefs, trostlos flüchtig. Zahlreicher einkommende Aufträge haben bei diesen Werkstättenbetrieben nie zu höherer Reife geführt.

Stärkere Anlehnung an niederländische Vorbilder spricht aus den Kanzelreliefs der Moritzkirche in Halle a. S., die 1592 von Zacharias Bogenkrantz gearbeitet sind. Eine tiefere Durchdringung und einheitliche Verschmelzung dieser verschiedenartigen Stilkomponenten erst durch Christof Kapup aus Nordhausen gewonnen, der mit der Kanzel des Magdeburger Doms 1595—97 das vorbildliche Werk dieser ganzen Gruppe gestaltet. Das Relief des Sündenfalls (Abb. 202; Breite und Höhe 0,79 : 0,93 m) zwischen denen der Evaerschaffung und der Sintflut bietet jenen niederländisch gesehenen Raffaellismus, die biegsame Eva möchte es der Eva im Zwickelbild der Cammera della Segnatura des Vatikans gleichtun. Katharina ist eine hoheitsvolle schöne Frau, feierlich neben ihr Mauritius, der Salvator mundi, Johannes der Täufer. Der Kanzelträger Paulus mit Evangelium und Schwert (Abb. 203; ganze Höhe 1,60 m) dagegen von gotischem Empfindungsernst. Gelächelt hat diese Kunst nie, aber der geistige Aufschwung, den Kapup seinen Figuren gibt, hindert sie wenigstens, mürrisch und verdrossen zu erscheinen. Das Material ist für das Figürliche fast stets Nordhäuser Alabaster, für die architektonischen Teile Pirnaer Sandstein. An Einflüsse des Junkerschen Stils, wie man meinte, ist nicht zu denken, denn Junker (S. 190) ist in dieser Zeit noch gar nicht hervorgetreten. Allerdings, je mehr man sich mit diesen Gruppen beschäftigt, um so engere Verbindungen glaubt man zwischen ihnen annehmen zu müssen. Die Übereinstimmung beruht auf gleichen Voraussetzungen und ähnlichem Werkstattbetrieb, immerhin haben Gesellenwanderungen von Gruppe zu Gruppe mehrfach stattgefunden. Niederländischer Romanismus, handwerklich sächsische Renaissance, wie sie in dem Torgauer Altar des Schweriner Museums 1567 sich darstellt, und jene tiefen Grundströme der Gotik einen sich hier, um einen eigenen Stil zu schaffen, der der unendlich komplizierten Symphonie des deutschen Frühbarocks einen neuen Satz gibt.

Die Kanzel ist signiert mit dem Monogramm Kapups, die Sandsteinteile mit demjenigen des Sebastian Ertle, der sich so als Mitarbeiter Kapups ausweist, denn einem Schüler und Gesellen würde diese Auszeichnung nicht gestattet worden sein. Vorher hatte Kapup das Epitaph des Kriegsobersten von Mandelsloh gearbeitet, der ihm dankbar dann den Kanzelauftrag verschaffte. Der Hochaltar der Nicolaikirche in Nordhausen entstand nach der Kanzel, wurde aber erst 1646 zusammengesetzt. Im engen Schulanschluß an die Kanzel ist die bereits erwähnte der Oberkirche in Burg 1608 gearbeitet, der Dekor ganz bescheiden. Paulus ist hier zu einem mühseligen, ischiatischen Greis geworden, der in antikischem Panzer daherwankt. Ersichtlich trotzdem das Streben nach Verinnerlichung auch in solchen geringen Werken.

Zwei süddeutsche Bildhauer, aus Überlingen gebürtig, treten um die Jahrhundertwende in den Kreis der Magdeburger Bildhauerschule ein: Sebastian Ertle und Hierzig. Während letzter an größeren Arbeiten nur das Epitaph von Eckstedt in der Unterkirche von Burg Anfang des 17. Jhhs. gearbeitet hat, dessen figürliche Teile unbedeutend sind, hat Ertle zunächst als Mitarbeiter Kapups in Magdeburg und Umgebung eine Reihe kleinerer und größerer Epitaphien geschaffen, deren Formgebung weit verbreitetes Schulgut geworden sind. Ertle stammt aus einer künstlerischen Umgebung, der auch Jörg Zürn (S. 184) entwachsen ist, gleiche Freude an heiter spielendem Dekor wird auch bei ihm laut, der Stil seiner Figuren ist gelenkiger, magerer, nervöser als die massive Schwerfälligkeit der Magdeburger Schule. Größerer Reichtum an spielender Phantasie geht mit ihm durch, trotz aller Überfülle gliedert sich aber der Mikrokosmos seiner mehrgeschossigen Epitaphien klar, plastische Baukraft läßt Ädikulen vortreten, schafft schattende Höhlungen, setzt sich trotz restloser Übernahme der bodenständigen dekorativen Formen durch. Ertle hat auch den Mut, einmal wirklich lebensgroße figürliche Motive zu geben, wie in den Tragfiguren sarazenischer Krieger am Johann-von-Lossow-Epitaph († 1605) im Magdeburger Dom, die dann etwas schwächer am Epitaph von Arnstedt in der Stadtkirche von Jerichow



202. Kapup, Domkanzel. Magdeburg*

203. Kapup, Paulus. Magdeburg*

1609 wiederkehren. Seine Reliefs sind ganz malerisch feingliedrig komponiert, das schönste wohl die Predigt Johannes des Täufers an dem besonders sorgsam gearbeiteten Lossow-Epitaph.

Als Ertle etwa fünfundzwanzigjährig nach Magdeburg kam, finden wir ihn zunächst als Mitarbeiter Kapups. Er aber, nicht der größere und ernste Kapup, macht hier in Magdeburg eine blühende Werkstatt auf und heimst eine Fülle von Aufträgen ein. 1602 entsteht auf dem Gutshof von Athensleben bei Calbe das dekorative Domherrndenkmal. 1605 das Lossow-Epitaph im Magdeburger Dom mit seinem (verschieden variierten) Monogramm

signiert. Weiterhin, den Todesdaten der Verstorbenen folgend, im Halberstädter Dom das Kannenberg-Epitaph († 1605) — ein Georg Wolgast war an der Ausführung beteiligt —, 1609 in Jerichow die mattere Kopie des Lossow-Epitaphs für Arnstedt mit verändertem Relief und den diesmal erhaltenen Kniefiguren des Ehepaars auf der von den Kriegern getragenen Platte, im Magdeburger Dom die Epitaphien Bredow († 1610), Arnstedt († 1610) und schließlich das größte für den Dechanten Ludwig von Lochow († 1616). Dieses baut sich über der Inschriftkonsole in drei Geschossen an einem Pfeiler des Doms auf. In einer Ädikula des ersten Geschosses kniet der Verstorbene, das große Relief im Hintergrund stellt Christus im Limbus dar; in der kleineren Ädikula des zweiten Geschosses steht der Erlöser mit dem Kreuz; das dritte Geschoß bildet einen Kernbau mit Reliefs auf drei Seiten. Die Flanken des ersten und zweiten Geschosses zeigen Reliefs und in Nischen je zwei Evangelisten. Alles das wird umwogt, umzittert von Ornamentwerk, Fruchtgehängen, Putti, Karyatiden. Ertle ist auf jener Stufe üppigster Dekorationsfreude angelangt, die gleichzeitig die Trierer Werkstatt Ruprecht Hoffmanns erreichte (S. 189). Starke Übereinstimmungen im Detail lassen auf Verbindungen zwischen beiden Werkstätten schließen.

Es wäre ein Fehler, mit jenem aus der italienischen Kunst geschöpften Begriff des Barocks diesen Schöpfungen gegenüberzutreten, aber auch so noch könnte man Zweifel äußern, ob sie mit Recht in eine Geschichte der deutschen Barockskulptur einzureihen sind, ob sie nicht weit entschiedener von der deutschen Renaissanceskulptur in Anspruch genommen werden müssen. Für unsere Entscheidung spricht nicht die äußere Erscheinung allein, in der quellendere Fülle die Sauberkeit des Renaissancegeschmacks überwuchert, nicht das ausgesprochenere Empfinden für Plastizität der Massen, die größere Kompaktheit der Materie. Der neue Geist ist es, der sehnend und dumpf in diesen Schöpfungen ringt, der die Form wie an der Fortitudo (Abb. 201), am Paulus der Burger Kanzel zur Karikatur verzerrt, der plötzlich den Wurf zu ergreifenden Äußerungen im Paulus der Magdeburger Domkanzel (Abb. 203) findet, wobei die Strudel des

204. Dehne, Brösicke-Epitaph. Ketzür
(Phot. Friedlaender)

geistigen Daseins Gleichnis in der mühevoll kämpfenden Form suchen. In Italien wird aller Drang formal klar bewältigt; mag auch vor der sichtlichen Komplizierung der Form das ungeübte Auge unserer Zeit anfangs erschrecken, schließlich kommt es ihr doch nach. Hier in Deutschland ist künstlerische Bewältigung der Form kein letztes Ziel, es scheint gleichgültig, ob zwischen krausester Ornamentik, phantastischem Spiel des Beiwerks die Puppen der Adoranten als schematisierende Klötze stehen bleiben. Gleichgültig? Nein, Ziel ist dieses Durcheinanderwirken heterogener Elemente, denn der chaotische Mikrokosmos, das Vielerlei und Alles sind Ausdruck eines Geistes, der die endlose und verwirrende Totalität in solchem Ausmaß ahnt, daß er sie endlich nicht zu gestalten vermag. Gestalten ist Wühlen, kein Formsetzen im italienischen Sinn. Der Begriff der concinnitas eines Alberti, von der nichts genommen, der nichts genommen, nichts zugefügt werden kann, ohne Harmonie zu stören, ist dieser Kunst vollkommen fremd. Je mehr sie häuft — und man könnte diese Werke verdoppeln, teilen, zusammenstücken —, um so wohler wird ihr zu Mute. Denn um so mehr wird sie Gleichnis des geistigen Chaos, das potentiell alle

Formen umfaßt. So macht es nichts, gar nichts, wenn hier und dort Stücke, Motive, Gedanken zusammengelesen werden, wenn verschiedene Strömungen sich kreuzen, jegliche Analyse nach Einflüssen kapitulieren muß vor dem entstandenen unentwirrbaren Geflecht. Denn das ist künstlerischer Wille, nicht Mangel.

Bei allem Chaotischen findet auch diese Kunst harmonisierende Staffelung in den Werken des Magdeburgers Christoph Dehne. Zunächst Geselle Ertles, macht er sich 1608 selbständig und gewinnt rasch seinen eigenen Stil.

Die erste größere Arbeit Dehnes ist das Brösicke-Epitaph in der Dorfkirche von Ketzür 1613 (Abb. 204), wo er sich leicht an das Lossow-Epitaph Ertles anlehnt, aber schon in den Trägern, hier Adam und Eva, in den Adoranten, gut charakterisierten Männern doch schematisierten Frauen jenes grobschlechtigen sächsischen Typs, ganz andere Kraft als Ertle zeigt; 1614 ein Alabasterepitaph in Nennhausen bei Rathenow. Verschiedene Alabaster- und Bronzearbeiten im Magdeburger Dom: Bronzeplatte Ludwig von Lochow 1616, Epitaph Meltzing († 1616), Bronzeplatte Cuno von Lochow 1623, Epitaph Hopkorf 1625. Um zwei bedeutende Stücke glaube ich nach stilistischer Untersuchung das Werk dieses Meisters vermehren zu können: in der Michaelskirche zu Hildesheim das Bothmar-Epitaph († 1616), errichtet nach dem Tode des Gatten von der Witwe, und in der Marienkirche zu Berlin das Epitaph des Ehrenreich von Röbel († 1630). Damit würde sich die Lücke im Werk Dehnes gegen 1620 und sein Verschwinden aus Magdeburg 1631 erklären.

205. Dehne, Christus vom Hopkorf Epitaph. Magdeburg

Man möchte annehmen, daß Dehne mit südlicher Kunst in engere Berührung gekommen sei als seine Genossen. Die zusammengekauerte Gestalt der Eva, die plastisch kräftig durchmodellierte Figur des Adam (Abb. 204) italienisieren, das Relief des Weltgerichts am Hopkorf-Epitaph entlehnt seinen Christus dem Fresko Michelangelos, die Teufel, die Weiber davonschleppen, paraphrasieren den Mädchenraub Giovannis da Bologna. Durch die dekorativen allegorischen Figuren fließt kontrapostischer Schwung, die knienden Mitglieder der Familie Brösicke (Abb. 204) nehmen es mit den Freiberger Figuren Carlos di Cesare auf. Der Gesamtbau ist größer gesehen, statt der Koordination des Allzuvielen gibt er Subordination weniger Teile. Er drängt auch bei den Beifiguren seiner Epitaphe auf lebensgroßes Format (Abb. 205; Höhe 1,34 m). Andererseits entwickelt Dehne ein alles gleichmäßig überquellendes und durchquellendes dekoratives Empfinden. Das Ornament wird konsequent zu jenen in Süddeutschland wohl zuerst entstandenen Knorpelformen umgearbeitet, die der Meeresfauna entlehnt zu sein scheinen: teigiges Zusammengleiten von lappigen Blättern und Knorpelketten, die sich in ihren ersten Stadien im Sockelgeschoß des Brösicke-Epitaphs ankündigen, am Hopkorf-Epitaph schon in voller Blüte stehen, am Röbel-Epitaph eine Reduktion erfahren, gleichzeitig auch klärend für die Tektonik des Gesamtbaues verteilt und eingeordnet werden.

Wenn gesagt wurde, daß Dehne es ist, der aus dem Vielfältigen eine Einheitlichkeit schafft, so genügt dafür ein Blick auf den abgebildeten Alabasterchristus am Hopkorf-Epitaph, dessen Muskulatur jenseits des Naturalismus die plastisch-dekorativen Wellen einzufangen sucht, wie sie im Knorpelwerk abrollen. Daß Dehne diese Formen nicht wählt, weil er nicht besser kann, beweist seine anatomische Schulung in den Relieffiguren, dem muskulösen Adam und der biegsamen Eva am Brösicke-Epitaph. Daß er diese Formen erzwingt, und zwar nicht manieriert, sondern im Streben nach einem einheitlichen plastischen Stil, dokumentiert eine Sehnsucht, die in Italien erst in der zweiten Hälfte des 17. Jhhs. aufkommt, doch zurückhaltend bleibt, die in der deutschen

206. Franz Döteber, Taufdeckel. Leipzig*

Skulptur des 18. Jhhs. alles ist. Dehne ist die erste geschlossene norddeutsche Barockpersönlichkeit, der wir begegnen.

Werden Körperform und Bewegung bei Dehne Ornament, so ist dies eine Absage an reine,renaissancemäßige Zweckauffassung. Die Dinge sind mehr als gut ablaufende materielle Funktionen, mehr als präzise Naturdarstellung. Gibt man aber erst einmal diese Zweckauffassung prinzipiell auf, so können auch Ausdrucksbewegungen uneingeschränkt frei werden, die die Natur aufzuzehren scheinen, die die Einheit des Ornamentalen wieder durchbrechen. Man spürt jetzt dieser schwereren niedersächsischen Skulptur gegenüber, daß die Lehrjahre vorüber sind, die Einflüsse verarbeitet wurden und Eigenstes in Erscheinung tritt: das Phantastisch-Ornamentale bei Dehne, das Phantastisch-Ausdrucksvolle bei Frantz Julius Döteber.

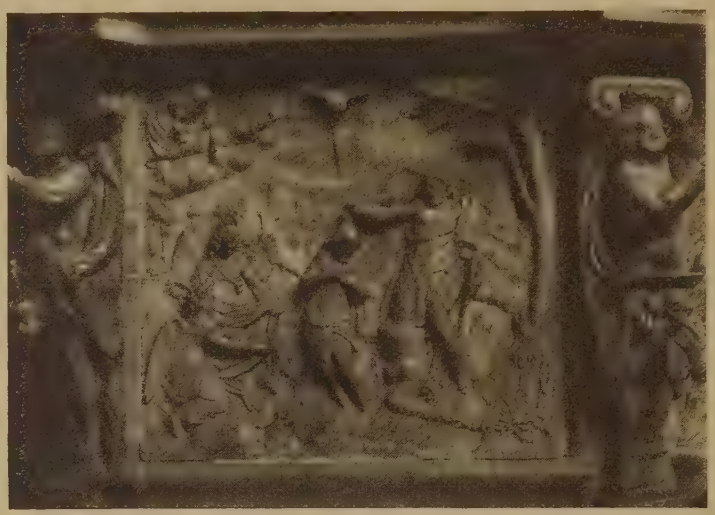
Döteber aus Celle ist schon 1604 als Bürger in Leipzig nachweisbar. Seine ersten Arbeiten scheinen drei Sandsteinkamine im alten Leipziger Rathaus, jetzt Stadtgeschichtlichen Museum, zu sein. Wie Kurzwelly (Thieme, Künstlerlexikon; über den Aufenthalt in Doberan sind die Angaben zu korrigieren) weise ich ihm das 1612 gearbeitete Epitaph Daniel Leichers in der Thomaskirche von Leipzig zu mit dem sehr bemerkenswerten Relief Daniels in der Löwengrube und mit ersten Anzeichen von Verknorpelung im Ornament. 1614 entsteht der jetzt im Stadtgeschichtlichen Museum befindliche Taufsteindeckel der Thomaskirche, ein achtseitiger Kuppelbau des Kunsttischlers Hans Schieferstein aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen, eingelassenen Inschriftplatten aus Kupfer und Alabasterfiguren von Döteber (Abb. 206). Ringsum die vier Evangelisten angeordnet (Abb. 207; ganze Höhe 0,31 m), dazwischen Putti und im Kuppelbau die Taufe Christi. 1622 bis mindestens 1637 finden wir Döteber in mecklenburgischen Diensten in Doberan, wo er in der Zisterzienserkirche zunächst 1622—23 den Sandsteinbaldachin des Reitergrabmals Samuels von Behr arbeitet, die polychrome hölzerne Gruppe von Pferd und Reiter mit gutem Porträtkopf aus Stein nach der Datierung auf der rechten Achsel erst 1637 vollendet. 1634 ist die Grabkapelle Adolf Friedrichs von Mecklenburg und seiner Frau im Chorschluß datiert: „Frantz Julis Döteb. Statuaris vo Leiptz: 1634", die aber schon früher begonnen sein dürfte. Als Gehilfe Dötebers erscheint hier der gleichfalls aus Leipzig kommende Daniel Werner. Dötebers Arbeit auch bei diesem Grabmal ist nicht auf die architektonisch-dekorativen Sandsteinarbeiten beschränkt; er ist der Schöpfer der beiden herzoglichen Standfiguren aus Holz mit Porträtköpfen aus Stein in naturalistischer Bemalung. Die deutliche Signierung beider Figuren ist der Forschung bisher entgangen, die Nachrichten, die Schlie (Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin) beibringt, und die Werner als Schöpfer der Figuren erscheinen lassen, beziehen sich also nur auf Restaurierung nach dem Schwedeneinfall. Im Goldornamentwerk der Hosen des Mannes steht deutlich F. J. D. 1636, am Rock der Frau zierlicher F. J. D. 1637. Am Kapellenbau überrascht, wie Döteber auf reine Renaissanceformen zurückgreift, dagegen im Ornament sehr modern ist. Das erklärt sich durch das von ihm gewählte Vorbild: die Arkadenhalle mit hochführender Mitteltreppe kopiert jene Halle, die Vredeman de Vries in seiner Architectura als Composita bezeichnet, und jene Kompositordnung liefert auch den Dekor unter Modernisierung zu lanzettmäßigen, leicht knorpeligen Formen. Also erneute Einwirkung niederländischer Kunst, jetzt der Spätrenaissance an Stelle des Florisstils! In den Füllungen reizende Motive, die die Singerien des französischen Rokokos vorwegnehmen: flatternde Papageien, die ein Fuchs belauert, Ball spielende Affen, Motive aus dem Hühnerhof usw. Abgesehen von den barock kräftigen weiblichen Statuetten der fünf Sinne, den Figürchen am Treppenportal und dem schwebenden Engel in der Kapellenmitte keine Skulpturen. Die letzten Lebensjahre bringt Döteber wieder in Leipzig zu, in Doberan bleibt Werner beschäftigt.

207. Franz Döteber, Evangelist vom Taufdeckel. Leipzig*

Die Höhe im Ringen Dötebers nach Ausdruck fällt in das Jahrzehnt vor Übersiedlung nach Mecklenburg, bedeutendstes Erzeugnis ist der Taufsteindeckel (Abb. 206, 207). Begeisterung und Inbrunst, Dumpfheit und Erlichtung des geistigen Lebens werden in den Evangelisten dargestellt, die Form muß sich Zerrungen gefallen lassen, schmale Köpfe, deformierte Nasen, bizarre Hände, Haupthaar und Barthaar flackern in Flocken. Die Grundstimmung ist heiligster Ernst, der romanisch-katholischem Sinnenrausch ganz fernrückt. Das Format klein, ja winzig, aber gerade darum bewundernswert in seiner gespannten Sättigung. Gewiß ist es nicht leicht, diesen Kleinheiten gegenüber die nötige Konzentration und jene Anteilnahme aufzubringen, die sich Werke des italienischen Barocks im Sturm erobern, aber beide sind nötig, wenn die Schätze gehoben werden sollen, die in der deutschen Skulptur dieser Zeit ruhen, die eigenstes Wesen des Deutschen darstellend auch Elemente der schwungvolleren Skulptur des Rokoko sind, die kein anderes Volk besitzt.

Stärker und weniger umgeformt durch selbständige künstlerische Persönlichkeiten sind die Einwirkungen niederländischen Schulguts im Hannöverschen und Braunschweigischen. Hier herrscht ein dekorativer Stil, der sich in engem Anschluß an den auch nördlich in den Küstenländern herrschenden Cornelis-Florisstil entwickelt und sich in handwerklich dekorativen Aufgaben erschöpft. Beachtung verdient in Braunschweig der Meister der Skulpturen am Gymnasium, das 1592 am Bankplatz errichtet wurde. Der Skulpturenschmuck, besonders die weiblichen Tugenden in den Nischen, knüpfen an niederländische Renaissance an, doch sucht der Bildhauer durch Vorbeulen der Hüften gewaltsameren kontrapostischen Schwung, stärkere Plastizität zu erreichen. Verwandt die Skulpturen am Lüneburger Rathaus. Leiter einer großen Werkstatt, deren Erzeugnisse weithin verstreut sind — Reliefs am Taufbecken der südlichen Sakristei der Sophienkirche in Dresden, Reliefs an der Taufe der Stadtkirche von Celle 1610 (Abb. 209, Breite und Höhe 0,31 : 0,27 m) — scheint Georg Röttger in Braunschweig gewesen zu sein. Sein Hauptwerk, die Alabasterkanzel der Martinskirche 1617 mit der Reiterfigur des heiligen Martin am Fuß (Abb. 208; Höhe 1,11 m); in der gleichen Kirche auch der Deckel des Taufsteins mit Alabasterreliefs und Holzfigürchen 1618. Wie vieles in Braunschweig selbst, etwa 1630 das Portal

208. Röttger, S. Martin. Braunschweig*



209. Schule Röttgers, Taufe Christi. Celle*

Reichsstraße 3, so möchte ich auch den äußeren Skulpturenschmuck der Hauptkirche in Wolfenbüttel als Abkömmling der Röttgerschule ansehen. Die Ausführung zum größten Teil erst nach 1643. Von den sich auf dekorative Arbeiten beschränkenden Künstlern Hannovers mag Jeremias Suttel genannt sein. Der Bildhauer des Leibnizhauses Peter Köster spinnt bescheiden die Fäden niederländischer Tradition auch nach dem dreißigjährigen Krieg weiter.

Niederländische und süddeutsche Einflüsse aus der Richtung des Wendel Dietterlin kreuzen sich in den um diese Zeit in Bückeburg entstehenden Ausstattungsstücken von Schloß und Kirche, die Folie zu den Bronzeschöpfungen Adriaens de Vries (S. 741) bilden. Bemerkenswert durch ihre große Auffassung die beiden weiblichen Liegefiguren über dem Kirchenportal, die von der Hand eines dem Hubert-Gerhard-Kreise nahestehenden Künstlers sein könnten.

Lebhafte und selbständige bildhauerische Tätigkeit entwickelt sich mit den Zentren Paderborn und Münster um 1600 in Westfalen. Die Erscheinung des Warburger Goldschmieds und Stechers Anton Eisenhoit weist nachdrücklich darauf hin, daß die Wurzeln dieser Kunst nicht ausschließlich in den Niederlanden gesucht werden dürfen, sondern auch nach Italien greifen! Das Schema Süddeutschland-Italien, Norddeutschland-Niederlande hat nur bedingt Gültigkeit, die Entwicklung ist weit komplizierter. Eisenhoit war um 1580 bis 85 in Rom, er hat den Stil Michelangelos ebenso gewandt verarbeitet, wie den Giovannis da Bologna (Abb. 210; Fuß eines Leuchters im Dom von Soest), nimmt aber ebenso gut Anregungen

210. Anton Eisenhoit, Leuchterfuß. Soest

von Goltzius wie von Dürer und Aldegrever auf. Bezeichnend für diese Zeit, die wechselnde Stile gleichmäßig verarbeitet und dem Gotischen keineswegs ablehnend gegenübersteht, ist die Benutzung von Ornamentformen der Renaissance, der Gotik und des Barocks nebeneinander. Mit Paulus van Vianen (Abb. 162) mag Eisenhoit in persönlicher Beziehung gestanden haben.

Eisenhoits Einfluß auf die Paderborner Künstlergeneration der Gröningerläßtsichbelegen: Heinrich Gröninger kopiert in seiner Taufe Christi in der Kirche zu Altenberge unverändert ein Relief Eisenhoits am Weihwasserkessel in Schloß Herdringen; die seitlichen, jetzt getrennt bewahrten Flügel eines Altars in Menden mit Himmelfahrt und Marienkrönung scheinen vergrößerte Silberreliefs zu sein. Auffällig übrigens, wie verwandt die Eisenhoitsche Darstellung mit dem Junkerschen Relief in Aschaffenburg (Abb. 196) ist: Ergebnis der gemeinsamen italienischen Anregungen.

211. Gerhard Gröninger, Lethmate-Epitaph. Münster

Italienisch-niederländische Erinnerungen dämmern in das Droste-Epitaph († 1594) des Hans Lacke im Dom zu Münster hinein, dessen geheime Gotik erst im oberen Giebelaufbau zum Durchbruch kommt. Lacke aber ist der Schwiegervater Gerhard Gröningers, so daß dieser auch von verwandtschaftlicher Seite auf den niederländischen Romanismus verwiesen wurde.

Diese Richtung muß unterstrichen werden, um die Selbständigkeit der Gröningerkunst schärfer zu charakterisieren, denn das Romanische in ihr wird zuguterletzt doch vollkommen aufgezehrt von einem fast brutalen Naturalismus, der auch hier Anzeichen eines Stilbruchs ist (S. 181), und überwuchert von einem phantastisch wilden Aufflackern der Spätgotik. Unter diesem Gesichtspunkt werden wir auch zu einer wesentlich anderen Wertung der Arbeiten Heinrich Gröningers, des fast zwei Jahrzehnte älteren Bruders von Gerhard Gröningers gelangen, als der verdienstvolle Biograph der Gröningerfamilie Ferd. Koch.

Heinrich Gröninger hat vorzüglich in Paderborn gearbeitet. Frühestes Werk das Meschede-Epitaph († 1589) in der Brigittenkapelle des Doms, hier das Mittelrelief der Pietà noch italienisierend. Im Winkelhaus-Kappel-Epitaph 1607 des Kreuzgangs ebendort treten jene langgezerrten, tänzerischen Formen auf, die bitterlicher Ernst durchdrängt. Bezeichnend die kastenartigen Vertiefungen, in die beide Reliefs eingelassen sind, die Reliefform, die im Hintergrund ganz flächig ist, im Vordergrund Gliedmaßen frei hervortreten läßt ohne konsequentes Durchhalten. 1608—09 entstehen die Apostelstatuen an den Pfeilern des Domes, aufgeregt, zerfahren, wild, doch aus den Tiefen eines ringenden Ausdrucksbedürfnisses gestaltet. Zurückhaltender und in ihrem teil-

212. Adam Stenelt, Epitaph. Minden

weise großartigen Ernst an Werke der schönsten Gotik erinnernd die zwölf Apostel an der Schranke des Taufbeckens 1610, denen die fälschlich Gerhard Gröninger zugewiesenen vier Evangelisten in der Dorfkirche von Brochterbeck nah verwandt sind. Das riesige, wandhohe Fürstenberggrabmal († 1618) im Chor des Doms sucht im Figürlichen Entmaterialisierung bis zu skeletthafter Magerkeit, dementsprechend eine geradezu fanatische Zerbröckelung der Flächen und Reliefform, so daß einzelne Figuren des Hauptreliefs mit der Darstellung des jüngsten Gerichts über den Rahmen als Freifiguren vorgesetzt werden. Man lasse einmal jegliche an Antikem und Italienischem erzogene determinierende Ästhetik beiseite und anerkenne diese Kaskaden selbstherrlichen Schöpferwillens gerade darum, weil sie allem widersprechen, mit dem uns unsere Erziehung verbildet hat. Man wird in diesem oszillierenden Mikrokosmus Stücke finden, wie die im Wirbelwind flatternd hochgehobenen Figuren zu beiden Seiten, denen gegenüber der Merkur Giovannis da Bologna (Abb. 131) nur ein schöner Jüngling bleibt. Die deutsche Kunst kannte Italienisches, aber nie hat sie ihm einen so unbewußten Haß entgegengebracht wie in dieser Zeit, damit dann schließlich klassizierende Gesinnung unserer Zeit unverständig diese Arbeiten „völlig nichtssagend und affektiert" nennen konnte.

Sehr viel disziplinierter beginnt Gerhard Gröninger, der sich in einem Brief vom 17. Februar 1642 Statuarius et Architectus nennt. Seine Hauptwerke bewahrt der Dom von Münster. Die Ausbildung in der Werkstätte seines Bruders geht fast spurlos an ihm vorüber, erst in seinen Spätwerken kommt eine ähnliche Gesinnung über ihn. Das Bestreben, aus der italienisch-niederländischen Tradition zu lernen, bestimmt ihn zunächst. Nachweislich war Gerhard Gröninger 1624 in Antwerpen, sehr wahrscheinlich wird die nahe Nachbarschaft ihn schon früher dorthin gelockt haben. Caritas und Katharina auf den Flügeln des Westerholt-Epitaphs im Dom um 1611 sind niederländische Typen, verwandt den Skulpturen am Ottheinrichsbau in Heidelberg, den Skulpturen am Gymnasium in Braunschweig. Der Hang zu einem die Grenze des Karikierenden streifenden Naturalismus erscheint in der Geißelungsszene des Huichtebruch-Epitaphs, entstanden nach 1615, ist aber im Plettenbergaltar um 1618 mit seiner ganz Heinrichs Vorbild am frühen Meschede-Epitaph sich anlehnenden Pietà und den fünf klassizierenden Reliefs vollkommen unterdrückt. Vier Trägerfigürchen an der Predella erinnern an die Putti neben den Thronen von Propheten und Sibyllen der Sixtinadecke. Dieses Durcheinanderspielen verschieden gerichteter Formauffassung bezeichne man nicht als charakterlose Unselbständigkeit, sie ist Zeichen des Kampfes zwischen künstlerischem Wollen und künstlerischem Müssen. Die Vereinigung beider, die einem Dürer gelang, hat Gerhard Gröninger vielleicht nicht einmal angestrebt und sich schließlich restlos seinem künstlerischen Trieb hingegeben.

Um 1620 beginnt eine monumentale Epoche, das Format seiner Skulpturen nähert sich der Lebensgröße. Gleichzeitig ist das Bestreben auf genaue anatomische Durcharbeitung gerichtet. Der Hochaltar des Doms 1619—22 steht an der Wende und ist, wenn man die verschiedenartigen Elemente dieser Kunst berücksichtigt, vielleicht das harmonischste Werk, weil die Disharmonien sämtlich gleichmäßig stark vertreten sind. Das Lethmate-Epitaph im Dom (Abb. 211) mit der Liegefigur des Domdechanten († 1625), der Darstellung und Geißelung Christi als Altarwand, zeigt den durch und durch überrealistisch sich ausrichtenden Künstler. Die beiden Szenen sind Gruppen von Akten, deren Kostümierung möglichst viel vom Körperbau sehen läßt. Eine der Wirklichkeit entsprechende Polychromie wird angestrebt. Die Gesichter jedoch schon deuten an, daß hinter dieser materiellen Zweckmäßigkeit mehr steckt, daß Empfindungen hier fast widernatürlich versteinert wurden, die irgend einmal herausgeschleudert werden müssen. Und diese von innerlichem Zwang diktierte Entwicklung geht über das Dorgelo-Epitaph mit zweigeschossigem Aufbau und reicher Dekorumrankung, den Altar zu Altenberge, beide um 1630, konsequent bis zur Kreuzigungsgruppe der Mauritiuskirche zu Münster um 1635 und endigt in dem persönlichsten und letzten Werk, dem Aschebroich-Epitaph des Doms. Greller Realismus in der Körperdurchbildung vereint sich hier mit wilder Phantastik. Die bislang wirklichkeitsgetreue Polychromie wird dünn und kreischend. Mit einem Schlag wird man gewahr, wie jeder Naturalismus, an den sich italienische Renaissance ein Jahrhundert verschwendete und den altniederländische Maler bis zur Hausbackenheit pflegten, für diesen deutschen Barockbildhauer fast gleichgültig wird. Jetzt endlich, fast sechzigjährig, beherrscht er das Materielle vollkommen, um es ohne Besinnen einem Ausdrucksbedürfnis zu opfern, das die Form gleich Fetzen auseinanderfliegen läßt. 1639 muß Gerhard Gröninger Rechtsstreitigkeiten wegen Münster verlassen und hat in Rheine ein elendes Leben geführt. Erst kurz vor seinem Tode 1652 kehrt er als verarmter und gebrochener Greis nach Münster zurück. Züge eines übernervösen, reizbaren Temperaments, wie sie häufig bei den Künstlern des Barocks zu treffen sind, haben auch ihm das Dasein bitter gemacht.

213. Ostpreußisch 1622, Altarmitte. Insterburg
(Phot. Meßbildanstalt)

214. Niederdeutsch um 1600, Vechtheim-Epitaph. Harbke*

Die Frage, ob dieses Ausdrucksverlangen, das ebenso wie in der Spätgotik zur Zerreißung der Form führen muß, nun auch wirklich seelische und geistige Werte ausspricht, die uns

215—218. Münsterman, Apostel. Varel*

wertvoll erscheinen, gehört nicht hierher. Es kommt zunächst nur darauf an, zu konstatieren, daß hier von der Skulptur etwas verlangt wird, was in solchem Maß dem Süden und Westen fremd ist. Nicht oft genug kann ausgesprochen werden, daß der deutsche Barock jene Geistigkeit vorweg nimmt, die Italien erst später in klarerer Formensprache auszudrücken bemüht ist, die Frankreich überhaupt nach Möglichkeit zu umgehen sucht. Man will hinreißen, rühren, erschüttern; und dazu gehört alle Kraft gegenüber einem Geschlecht, das gerade die Schrecken des dreißigjährigen Krieges erlebt. Das Deutschland dieser Zeit kennt keine führenden Persönlichkeiten, aber künstlerische Zersplitterung gestattet nun gerade dieses ungehinderte Aufflammen einzelner Persönlichkeiten bis zum Verbrennen. Erscheinungen steigen auf, wie sie auch das künstlerische Leben unserer Tage bestimmen: mannigfaltige bewußt und unbewußt übernommene Einflüsse, ihre unzähligen Variationsmöglichkeiten, alles das zusammengefaßt in dem Wunsch, sich selbst zu geben, gleichgültig, ob darüber zerbricht, was man noch vor kurzem bewundert hat. Die Zertrümmerung der Form führt von selbst zum Malerischen: das Relief wird die bevorzugte plastische Gattung. Selbst Freifigurengruppen werden reliefmäßig gesehen und angeordnet. Wenn im Achebroich-Epitaph Christus an einer vortretenden Säule hängt, ihm zu Seiten die Schergen in gesteigerter Gebärdensprache brüllend die Knüppel schwingen, so eilt aus dem Relief des Grundes ein von Pilatus gesandter Bote hervor, um Einhalt zu gebieten und läßt die drei Figuren damit nur als plastisch frei herausgearbeitete Teile des Reliefs erscheinen.

Verwandt in seinem Stil mit den Gröningern, jedoch schlanker, biegsamer, zügiger und mehr Rokoko ist **Adam Stenelt**, der besonders in Osnabrück gearbeitet hat. Im Dom dort das große polychrome Voß-Epitaph 1611, anderes in der Katharinenkirche. Schon sehr aufgeregt das Malinkrot-Epitaph († 1617) im Dom zu Minden,

unter seinem Einfluß auch wohl die beiden Altäre seitlich des Chor-aufgangs 1622—23. Spätgotik und Renaissance vermählen sich zum deutschen Barock. Zwei Epitaphien Angehöriger der Familie Anderten 1621 von Stenelt besitzt die Marktkirche in Hannover. Am Grapendorf-Epitaph im Mindener Dom 1629 wird das Relief noch zarter, die Vorliebe für kurvierte Formen im Ornamentalen und Figürlichen tritt noch stärker hervor, so daß der Gesamteindruck wie ein Geschling wirkt. Aus gleicher Zeit stammt das Epitaph der Martinikirche in Minden mit Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies und Auferstehung der Toten (Abb. 212), dessen geistige Struktur deutlich wird durch Vergleich mit einer fast gleichzeitigen klassizierenden Arbeit Süddeutschlands (Abb. 195).

Die Skulptur der norddeutschen Küstenländer in der ersten Hälfte des 17. Jhhs. ist wesentlich dekorativer Art. Obgleich eine ganze Anzahl Bildhauernamen überliefert sind und identifiziert werden können — die van den Blocke, Peter Ringering, Windrauch, Spörer im Osten, die Böhle, Quade, Sextra, Heinrich Ringeling (Ringeringh), Heidtrieter (Abb. 130), Lucht, Rodingh, Hubner, Bennick, Gabriel, Karstensen im Schleswig-Holsteinschen und Mecklenburgischen —, treten doch kaum faßbare und das gleichmäßige Niveau des Handwerklichen überragende Künstlerpersönlichkeiten hervor. Gemeinsam ist Allen niederländische Schulbildung, die teils ins Liebenswürdige, teils ins Derbere abgewandelt wird, die den Nachdruck auf das Ornament legt, die Florismotive über das Knorpelwerk hin zu immer größerem Schwall steigert, in dem das Figürliche ertrinkt. Im Lübeckschen und seiner Nachbarschaft sind zudem gewisse durch Handelsverbindungen sich ergebende Beziehungen nach Westfalen hin bemerkbar, ein Epitaph wie das von Stralendorff († 1601) im Dom von Güstrow ähnelt den Steneltschen Arbeiten.

219. Münsterman, Apostel. Varel
(Phot. Rauchheld)

Charakteristisch für den frühen Stil sind die Arbeiten Heinrich Ringelings. Das früheste Werk der Altar der Marienkirche in Flensburg 1598, vielleicht von ihm auch der im gleichen Jahre gearbeitete Betstuhl der Schloßkapelle in Schleswig. 1605 die Kanzel in Düppel, 1612 der Taufstein in Klippleff (Kreis Apenrade), 1622 der Altar in Buhrkall (Kreis Tondern), dessen polychrome Holzreliefs noch durchaus renaissancemäßig empfunden sind. Man begegnet diesem Stil auch im Brandenburgischen und Magdeburgischen: Grabmal des Grafen und der Gräfin Hohenstein in der Pfarrkirche von Schwedt, Epitaph Vechtheim in Harbke (Abb. 214, Konsole; Höhe 0,88 m), die beide von der gleichen Hand sein dürften.

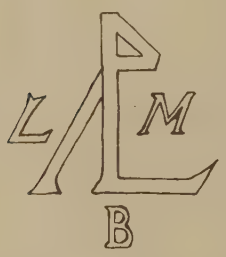
Nicht unbedeutend sind die Erzeugnisse des nordöstlichen Deutschlands, von denen der Altar der Evangelischen Pfarrkirche in Insterburg 1624 ein gutes Beispiel gibt (Abb. 213, Mittelfeld). Polychrom unter reichlicher Verwendung von Gold streben hier Ornamentik und Figürliches nach zierlicher Formgebung. Die Behandlung der einzelnen Motive ist sorgfältig und bei aller Anlehnung an den niederländischen Romanismus von einer bemerkenswerten inneren Belebtheit und Größe. Doch auch hier schreitet die Entwicklung vom Einfach-Übersichtlichen zum Überquellenden und Vollgestopften, mit dem Ornament verknorpelt das Figürliche, ohne daß stärkeres inneres Leben die Form bewegt. Der Hochaltar der Stadtkirche von Bartenstein weist in diese Richtung eines nur noch geschickten, pompösen Dekorationsstils.

Eine einsame Künstlerpersönlichkeit ragt über die große Schar fleißiger Bildschnitzer und Ornamentisten wie ein Turm: M. Ludewich Munsterman Bilthouwer van Hambroch, wie er sich 1618 auf dem Taufstein von Varel in Oldenburg, über dessen Grenzen seine Haupttätigkeit kaum hinausreicht, bezeichnet. Da er an der Kanzel in Rodenkirchen Hülfe wie „hulfe“ schreibt, ist man wohl berechtigt, Münsterman zu sagen, doch muß die Schreibweise mit niederdeutschem Schluß beibehalten werden. Er bezeichnet sich auf seinen Arbeiten in Rastede und Hohenkirchen ebenfalls als aus Hamburg stammend. So läßt sich mit Sicherheit schließen, daß er Hamburger

ist. Ob er dort gearbeitet hat, ist fraglich. Nachzuweisen sind Werke von ihm bis jetzt nicht, vielleicht hat der große Brand von 1842 auch Werke Münstermans zerstört. Die Herkunft seiner Kunst bleibt trotz des naheliegenden Schlusses auf Hamburg und das benachbarte Holstein dunkel, ebensowenig genügt der Hinweis auf die Renaissancekunst der westfälischen Beldensnyder. Dagegen scheinen mir Beziehungen zur braunschweigischen Kunst (S. 201) zu bestehen. Münsterman zeigt schon in seinen frühen oder besser gerade in seinen frühen Werken eine so autochthone Formenbildung, an die erst später die holsteinische Skulptur eines Karstensen und Gudewerth anklingt, daß man ihm gegenüber die Bedeutung des Genialisch-Schöpferischen ohne weitere Erklärung anerkennen darf. Graf Anton Günther von Oldenburg (1603—67), dessen Land von den Zerstörungen des dreißigjährigen Kriegs verschont blieb, besaß den Ehrgeiz, Künstler aus verschiedenen Teilen Deutschlands an seinen Hof zu ziehen. In bescheidenem Maß hat hier eine kosmopolitische Atmosphäre geherrscht, in der diese exzentrische Persönlichkeit gedeihen konnte.

Meine Studien, die mich im Spätsommer 1919 in das Oldenburgische führten, hat in dankenswertester Weise der Oldenburger Baurat Rauchheld unterstützt. Leider vermag ich aus meinen Aufnahmen hier nur einige Proben zu geben, die aber genügen dürften, in dem Meister eine der bedeutendsten, bis jetzt kaum bemerkten Künstlerpersönlichkeiten zu erkennen, die Deutschland zu dieser Zeit besessen hat.

1612 scheint Münsterman aus Hamburg nach Oldenburg gekommen zu sein. Aus diesem Jahre stammt die wie die meisten Werke Münstermans signierte und datierte Kanzel in Rastede, die 1695 durch Einsturz des Gewölbes zertrümmert, zwei Jahre später wieder hergestellt wurde. Ableitungen aus dem üppig gewordenen Florisstil sind an der Kanzel erkennbar, die Kreuzigungsgruppe auf dem Schalldeckel erstrebt bereits barockausladende Bewegungen. 1614 der kleinteilig reich aufgebaute Altar in Varel mit 17 Alabasterfigürchen (Abb. 215—219; Höhe der Statuetten 0,37 bis 0,39 m) und 6 Reliefs, von denen vier mit der Kreuzigungsgruppe zusammen die Erzählung des Neuen Testaments geben, während rechts und links die Flügel Brustbilder Melanchthons und Luthers zeigen, dieser mit dem symbolischen Schwan. Gleiche Wucht der psychologischen Durchdringung, den gewaltigen Wurf der Gebärdensprache seiner Apostel hat Münsterman in späteren Werken nicht wieder erreicht. Ebenfalls in Varel 1617 die Kanzel mit Nischen für Statuen an Aufgang und Kanzelbecher, signiert mit seinem Zeichen,



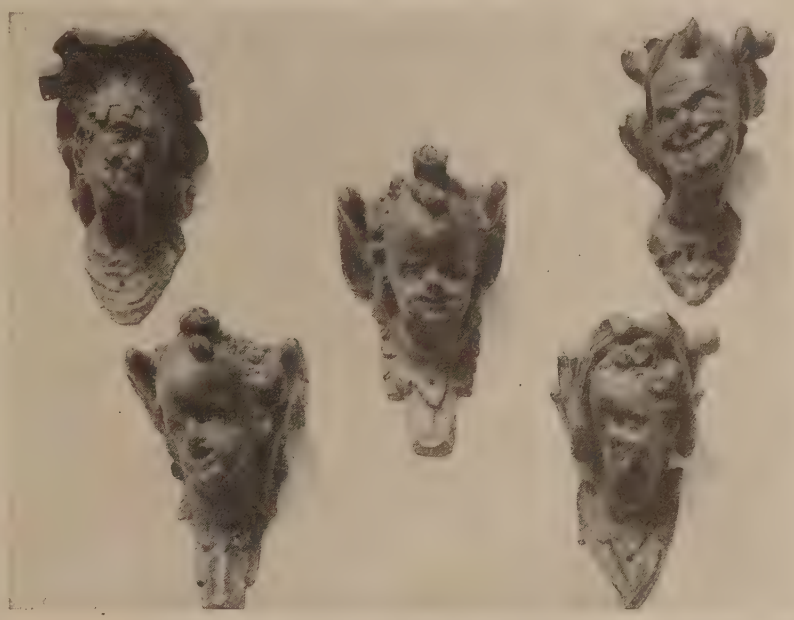
1618 der sehr stark restaurierte Taufstein mit Alabasterfiguren. Da in den Jahren 1614—18 die Innenausstattung der Kirche von Varel erneut wurde, wird Münsterman auch an dem im Gegensatz zu den anderen Arbeiten nicht signierten, 1616 errichteten Grafenstuhl im Querschiff gearbeitet haben. Einige Konsolen im Kunstgewerbemuseum von Oldenburg (Abb. 220) stammen von einer solchen Holzarbeit. Aus dieser Zeit auch ein hölzerner, 1,24 m hoher, sechseckiger Taufdeckel im Museum. In einem Zwischengeschoß liegen Adam und Eva (Taf. VII; Höhe 0,26 m), ein Wunderwerk in Linienführung und Flächenbau auch für die verwöhntesten Ansprüche eines modernen Bildhauers. 1620 Altar in Hohenkirchen, signiert mit seinem Werkzeichen, und ebendort die Kanzel (1628?), etwas handwerksmäßig. Höchst bedeutsam wieder die unbezeichnete Kanzel in Apen: der Figurenstil wird knitteriger, flackeriger, der großlinige Schwung bricht sich vielfältig. Das malerische Prinzip, bereits in dem durchsichtigen Hallenbau mit dem Abendmahl am Hohenkirchner Altar entschieden aufgenommen, erfährt seine Steigerung: am Altar in Rodenkirchen 1630 signiert mit seinem Werkzeichen, steht die offene Halle mit dem Abendmahl vor einem Kirchenfenster und gewinnt wechselnden Lichteinfall. Ganz à jour geschnitzt die Kreuzigung darüber. (An solche Darstellungen knüpft die Kunst Gudewerths in Holstein an.) Das Gesamtrelief rückt vor und zurück, das natürliche oder künstliche Licht springt tupfig auf dieser Komposition, die im Einzelnen von unsagbarer Liebe zur Überfülle alles dessen, was ist, getragen scheint. Und vielleicht unbewußt für den Künstler selbst stellen sich jene Ahnungen von Raumtiefe ein, die die Malerei der Zeit erfüllt. An der Kanzel in Rodenkirchen 1631 nennt Ludwig Münsterman als Mitarbeiter seinen „diener Onne Dircksen“ und seine beiden Söhne „Johan und Claws (Münsterman)“; er ist demnach schon ein älterer Mann und seine Söhne, denen er so die beste Empfehlung mitgab, werden aus den Lehrlingsjahren herausgewesen sein. 1632 entsteht der Altar in Tossens, 1633 die Kanzel in Langwarden. Mit der Kanzel in Holle schließen die inschriftlich oder urkundlich beglaubigten Arbeiten Ludwig Münstermans ab.

Das Material, das er verwendet, ist Eichenholz, polychromiert oder in dunkelbrauner Naturfarbe, englischer

Ludwig Münsterman, Adam und Eva. Oldenburg

Alabaster für die Hauptfiguren und die Reliefs, später auch hierfür besonders bei Gruppendarstellungen Holz. Vergoldung wird nicht in größeren Flächen, sondern nur zur Aufhöhung und Erzielung von Reflexlichtern verwendet. Zusammen mit den Schattenwirkungen erreichen jedoch die Arbeiten eine stark farbige Wirkung in dunklen Tonlagen.

Ein auf Münsterman spezialisiertes Studium dürfte bei seiner erwiesenen Werkstattätigkeit und seiner vollendeten Beherrschung verschiedener Materialien ihm auch noch andere verstreute Werke zuweisen können. Ich möchte annehmen, daß er auch an den karikierenden Köpfen am Dachgesims des Oldenburger Schlosses beteiligt ist, und zwar im inneren Schloßhof, an der Südwest- und Nordwestecke. Er dürfte die Modelle für diese großen Steinarbeiten geschaffen haben.



220. Münsterman, Konsolen. Oldenburg

Seine Söhne und Gehilfen führen die Traditionen der Werkstatt recht und schlecht weiter. Das Genialische fehlt, noch stärker flattern Umriß und Gesamtrelief auseinander. Schon am Altar in Berne 1640 vermag ich Ludwig Münstermans Hand kaum mehr zu erkennen. Aus gleicher Zeit die Kanzel in Blexen. 1649 Kanzel in Waddewarden, 1658 Kanzel in Berne, 1661 Altar in Waddewarden. Als Verfertiger der Taufe in Bockhorn 1661 wird Onne Dircksen genannt.

Will man zur Kunst Münstermans in ein Verhältnis kommen, so hat man sich jedweder naturalistischen Gesinnung zu entschlagen. Das ist heute nicht ganz so schwer wie noch vor zehn Jahren, denn mancher bekämpft heute den Naturalismus, der ihn gestern noch feierte. Ich selbst darf für mich in Anspruch nehmen, schon vor 15 Jahren in einer kleinen Schrift über mittelalterliche Miniaturen (Verlag Heitz, Straßburg 1906) jene kunstkritische Einstellung angegriffen zu haben, die eine im Zeitalter des Materialismus geborene Kunstgeschichte einzig kannte und die die Entwicklung der mittelalterlichen Kunst vorzüglich unter dem Gesichtspunkt der erreichten Naturwahrheit betrachtete. So ist es nicht etwa Konzession an eine modische Richtung, wenn ich dieser Künstlerpersönlichkeit höchste Anerkennung zolle. Für Münsterman ist die Form etwas anderes als ein Stück Natur, dessen sich ein bestimmt ausgerichtetes Schönheits- und Stilgefühl bemächtigt. Er kennt ebensowenig durchgehend gültige Proportionen seiner Figuren wie die mittelalterliche Kunst. Gedrungen und schlank gebogen, sehnsüchtig hochstrebend und zusammengeknickt, wie feste Säulen oder geschichtete Trümmer stehen diese Apostel und Evangelisten da. Plastisches Gefühl bläht die Körper wie Segel, gotische Gewandfalten steigen auf und fressen die Materie weg. Das Spiel krauser Ornamentik steckt in diesen Figuren, und doch ist ihre Bewegung nicht ornamental. Sie tragen, stützen, fassen, doch diese Bewegungen entbehren jeglicher Einstellung auf das Nur-Zweckmäßige. Das Anatomische ist selbst in kleinen Stücken von einer Mächtigkeit, die zehnfache Vergrößerung vertragen könnte, es wird nicht souverän und muß sich Abbiegungen gefallen lassen, die der Schöpferwille diktiert. Nur ein einziger Wunsch treibt und beseelt Münsterman: Dinge zu zeigen, die diesseits aller Erscheinung liegen. Ein Geistiges treibt und hämmert die Materie, beult und zerfrißt die Köpfe, zaust an Locken und Bärten, verkrampft Finger und Zehen. Gewandfetzen werden Psyche.

Wenn Christus im Abendmahl von Hohenkirchen den Kelch ergreift, dann klagt er über seinem symbolischen Blut auf, Entsetzen wühlt sich durch die Tischrunde, nur Judas sitzt starr wie ein Klotz. Der Vergleich mit spanischer Inbrunst stellt sich ein, doch sucht sie hier ihre Wirkung nicht in krassem Verismus zu erzielen. Was sind Tränen und blutige Schultern gegenüber der Ungeheuerlichkeit eines geistigen Prozesses? Ein erstes Menschenpaar ruht hier wie gefällte Eichen, zusammengefesselt von der teuflischen Schlange, dumpfe Träume schütteln durch ihre Leiber — über ihnen vollzieht sich die Taufe Christi. Michelangelos Matthäus (Abb. 28) ist schal gegen solchen Adam! Ausdruckskunst in einer Hochsteigerung, wie sie in diesem Zeitabschnitt nur noch der Pinsel des Einsamen in Amsterdam gestaltet, ist Ziel dieses deutschen Kunsthistorikern fast unbekannten deutschen Meisters, der in einem verlassenen Winkel unseres Landes Visionen in winzigen Formaten schnitzte. Die Grundnoten sind bitterlicher Ernst, zelotisches Grübeln. Und wenn wie bei Rembrandt das Lachen auffliegen will, wird es Grimasse.

Es wird eine Zeit kommen, wo wir anders über deutsche Barockskulptur in der ersten Hälfte des 17. Jhhs. denken, wo nicht mehr in Handbüchern der Satz steht, daß infolge politischer Verhältnisse diese Zeit für Deutschland nur eine große Leere ist. Daß der Krieg fürchterlich erstickte und vernichtete, ist selbstverständlich, aber er entmannte nicht. Was hat das Genie in Kunst und Philosophie mit politischen Fragen zu tun? Sind sie nicht alle vielmehr Äußerungen einer Geistigkeit und zieht nicht für eine vertiefte Geschichtsauffassung gerade der dreißigjährige Krieg nur die Parallele zu dem Chaotischen der deutschen Kunst, das sich lange vor dem politischen Kampf dokumentierte? Sind nicht auch die Jahre 1914—18 für Deutschland Ergebnis der Geistigkeit vorhergehender Jahrzehnte gewesen? Wie kann man Kunstgeschichte immer wieder zur Illustration politischer Geschichte degradieren, statt in ihr die feineren Symptome einer psychischen Gesamtverfassung zu erkennen? Kunst fühlt Dinge voraus! Gewiß, äußere Umstände können die Kunst fördern oder unterdrücken, aber das Genie taucht auf und manifestiert sich, wie die historischen Verhältnisse auch liegen mögen. Geschichte der Philologen mag ordnen, Kapitel einteilen, Motive erklären, Künstlerisches erklärt sie nicht. Ist es nicht erstaunlich, daß höchste und tiefste geistige Erlebnisse deutscher Skulptur in armseligen Verhältnissen einer kleinen norddeutschen Grafschaft gemacht wurden, die vorher und nachher eine interesselose Existenz zwischen ihren Heiden und Viehweiden führt? Widerspricht nicht jedem naivgeschichtlichen Urteil, daß diese kosmischen Erlebnisse in einem Lande des rechthaberischen, verknöchernden Protestantismus gestaltet wurden? Es ist nicht unwissende Bequemlichkeit, wenn in diesem Buch so garnichts von politischer Geschichte steht. Systematik und Philosophie der Kunstgeschichte sind wesentlich andere als die der politischen Geschichte, mit vollem Bewußtsein vermeide ich eine Darstellungsmethode wie diejenige Dehios. Lassen wir alle höchst fraglichen Kausalitäten, erkennen wir einheitlichen Kulturgeist in seinen Ausstrahlungen, statt Tatsachen zu parallelisieren! Erst solche Neueinstellung wird die Bedeutung Münstermans fassen, der in diesem Buch geradezu entdeckt werden mußte.

Mit dem Blick auf Münsterman löst sich eine Frage, die bis heute der Kunstgeschichte voll Rätsel geblieben ist: die Herkunft des Stils des Eckernförder Hans Gudewerdt, der seit 1634 in Holstein nachweisbar ist. Sein erstes großes Altarwerk in der Nicolaikirche zu Eckernförde 1640 ist im Aufbau dem Rodenkirchner Altar Münstermans von 1630 verwandt, die technische Durchführung und die Behandlung von Einzelheiten ähnlich, die Evangelisten an diesem Altar übernehmen wenn auch sehr viel moderierter die Motive Münstermanscher Evangelisten, die Köpfchen an den Kapitellen des Altars kopieren geradezu Münstermansche Kleinschnitzereien (Abb. 220), so daß die allein erklären sollende Hypothese der niederländischen Schulung Gudewerdts zusammenfällt — ganz abgesehen davon, daß die Aufsteller solcher Hypothese zunächst einmal ähnliche niederländische Werke nachweisen müßten. Gudewerdt muß während einer längeren Gesellenwanderzeit in der Werkstatt des oldenburgischen Meisters gearbeitet haben. Was an seelischem Ausdruck in der Kunst Gudewerdts auftaucht,

was so stark gegen die gleichzeitige, um 1620 stark heruntergekommene Kunst Holsteins absticht, hat er bei diesem Großen aufgenommen. Dort lernte er die charakteristische Schnitztechnik in Eichenholz, die die Spuren von Messer und Feile nicht verwischt, sondern zur Belebung der Oberfläche stehen läßt, die lockernde Gliederung des Aufbaues, die malerische Behandlung der freifigürlichen Reliefs, die Art der Lichtaufhöhung durch Vergoldung, kurzum das Beste seines Schaffens. Aber er ist nur talentiert und keinesfalls genialisch. Er mildert und klassiziert die Münstermanschen Gestalten mit bewußter Anlehnung an romanische Kunst, oder barocker Schwung wird bei ihm barocker Schwall, bis schließlich alles in einem Wust zu ersticken droht. Er lehnt sich gern an Vorbilder an, wobei ein ausgesprochener, in der Schule Münstermans errungener Sinn für malerische Licht- und Schatteneffekte zu beobachten ist: die Anbetung des Kindes in der Predella des Kappelner und Preetzer Altarwerks (Abb. 221) nimmt die Anbetung der Hirten von Rubens zum Vorbild, die für Aachen gemalt wurde und später in das Museum von Rouen gelangte. Lucas Vorstermans Stich von 1620 wird ihm die Komposition vermittelt haben. Die Bedeutung der Rubensstecher, oft beobachtet in der Malerei, ist hier in der Skulptur nachweisbar. Gudewerdt, aus dessen Werkstatt zahlreiche Gesellen hervorgingen, gewinnt so für die Entwicklung des Münstermanstils im Holsteinischen größte Bedeutung, bis eine neue niederländische Welle gegen 1700 die vlämische Skulptur mit monumentaleren Leistungen als Vorbild aufstellt (S. 361). Ja, der Gudewerdtstil verbreitet sich über die Grenzen Holsteins schon in den vierziger Jahren bis nach Dänemark und erlebt dort in den späteren Jahren ein rokokoartiges Ausblühen der schwerbarocken Massigkeit.

221. Gudewerdt, Abendmahl-Altar. Preetz
(Phot. R. Haupt)

Gudewerdts früheste Arbeit ist der Altar in Eckernförde 1640, dessen Mittelbild die Kreuzigung mit Maria, Johannes und Magdalena zeigt, während in den durch Säulen gerahmten Seitenteilen Matthäus und Markus stehen. Der obere Aufbau gibt nur eine Inschrifttafel, ihr zu Seiten in reichem Ornamentgekrause Moses und Lukas, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist angeordnet. 1641 der Altar in Kappeln, 1790 auseinandergerissen, wobei das Mittelstück mit dem Abendmahl in den neuen Altar eingebaut, der Rest zusammengezogen und an der Kirchenwand aufgehängt wurde: der Klassizismus sprach seine Kritik über den Barock. Beide Altäre stellen zwei Typen auf, die fortgebildet werden. Das Altarwerk in Schönkirchen 1653 schließt sich unter Umwandlung des Mittelstücks in ein Abendmahl an den Eckernförder Altar, das in der Klosterkirche von Preetz 1656 an den Kappelner Altar an, das Preetzer Werk ursprünglich in Dänischhagen stehend und stark zerstört (Abb. 221; Breite und Höhe 5,60 : 6,90 m; Breite des Abendmahls 1,30 m). Ein Vergleich der beiden Abendmahlsdarstellungen charakterisiert den Wandel Gudewerdts zum nur-dekorativen Barock: die Figuren werden in ihren Bewegungen Ornament. Sicher von Gudewerdt das Bornsen-Epitaph 1661 in Eckernförde (Abb. 222; Höhe 6,50 m), das in seiner Geigenkastenform mit scharfgratig aussprühendem Ornamentwerk, vor allem in der Art der Linienführung auf den ersten Blick eine prächtige Arbeit des Rokoko um 1750 zu sein scheint. Höchst bemerkenswert, wie diese autochthone Stilentwicklung Motive französischer Kunst ein Jahrhundert früher vorwegnimmt. Die Geltinger Taufe 1653 möchte ich einem schwerblütigeren Meister als Gudewerdt zuschreiben.

Von Meistern, die aus der Schule Gudewerdts stammend in Dänemark arbeiteten, sind zu nennen Abel Schröder mit einem Altar in Holmens 1661 und der fruchtbare Lorentz Jörgensen, dessen Altarwerk in Asminderød 1658 für das Abendmahl in seinem Mittelteil sich an die Gudewerthsche Komposition anschließt und ihm so im Gesamtbau gleicht, daß man Jörgensen in dauernder Verbindung mit dem Eckernförder Meister denken möchte. Die späteste Arbeit Jörgensens ist die Kanzel in Nørre Jernløse 1679, — damit endigt dieser Zweig des deutschen Barocks.

Neuere Literatur: Gustav Brandt, Hans Gudewerdt, Leipzig 1898. — Berthold Haendtke, Studien zur Geschichte der sächsischen Plastik der Spätrenaissance- und Barockzeit, Dresden 1903. — Berthold Haendtke, Zur Geschichte der Plastik Schlesiens, Repertorium für Kunstwissenschaft 1903. — Walter Mackowsky, Giovanni Maria Nosseni und die Renaissance in Sachsen, Berlin 1904. — Ferdinand Koch, Die Gröninger, Münster 1905. — Carl Schuchhardt, Die hannoverschen Bildhauer der Renaissance, Hannover 1909. — Günther Deneke, Magdeburgische Bildhauer der Hochrenaissance und des Barock (Dissertation), Halle 1911. — P. F. Schmidt, Der Dom zu Magdeburg, Magdeburg 1911.

Eine Zusammenstellung der hauptsächlichen älteren literarischen Quellen findet sich am Ende des 2. Teiles.

222. Gudewerdt, Bornsen-Epitaph. Eckernförde
(Phot. Brandt)

ENDE DES ERSTEN TEILS.

P9-BLV-312